Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library

MAY 3 1960

L161—O-1096

Ueber den

Einfluss der Renaissance

auf die

Entwicklung der Musik

von

Bernhard Loos.

Basel.
Druck von C. Schultze.
1875.

780.9
L87u

Zu pag. 24 ff. vergl. J. Burckhardt, Cultur der Renaissance. 5. Abschn. pag. 309 ff.

Pag. 80, Zeile 10 v. oben lies Albert statt Ahle.

Pag. 85, Zeile 7 v. oben muss es heissen: ihre durchgeistigte Farbenpracht auch auf die — —

10 10 W 28

Zu den Hauptursachen, die den Sturz des Mittelalters herbeiführten, gehört wie bekannt vor Allem die Wiedererweckung des Alterthums. Von Italien aus, wo diese Renaissance sich mit dem Volksgeist verbündet hatte, gieng der Geist einer neuen Zeit aus, der in kurzem die ganze abendländische Welt in Mitleidenschaft gezogen, noch mehr, sich dieselbe erobert hatte. Der Mensch, der sich im Mittelalter nur als Glied eines Ganzen gefühlt hatte, beginnt sich aus diesem Bann zu befreien und fängt an, sich als Individuum zu erkennen. Diese Befreiung des Individuums bildet den Grundzug der Renaissance: sie manifestirt ihre befreiende Kraft sofort in einer völligen Umgestaltung des geistigen Lebens, ihr Einfluss lässt die Kunst bald eine hohe Blüthe erreichen; es entstehen jene erhabenen Meisterwerke der bildenden Kunst, nachdem das in ihnen zum Ausdruck gelangte Seelenleben mehr als ein Jahrhundert vorher in der Poesie bei Dante gleichsam schon vorgebildet war.

179482

Fragen wir nun nach der Musik und ihrem Verhalten während dieser Epoche, so müssen wir von vornherein die Thatsache zugeben, dass dieselbe sich diesem neuen Zeitgeiste noch lange entzieht und als Kunst noch deutlich das Gepräge des Mittelalters aufweist. Ja erst da ist ein wirklicher Einfluss der Renaissance zu spüren, als diese Cultur bereits ihre Blüthezeit hinter sich hatte und schon im Untergehen begriffen war. Doch aus den Trümmern dieser Cultur blühte eine Kunst hervor, die anfänglich ein schwaches Stämmlein in der Folge zu einem Wunderbaum voll der herrlichsten Blüthen gedeihen sollte.

Es wird sich zunächst darum handeln, nachzuweisen, inwiefern die Tonkunst bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts eine wesentlich mittelalterliche Kunst war. Verfolgen wir daher an der Hand der Geschichte die Entwicklung der Musik bis auf jene Zeit.

Wie bekannt nimmt die Musik in der Reihenfolge der Entwicklung als Kunst die letzte Stelle ein; sie ist unter den Künsten die jüngste. Denn die Musik der alten Culturvölker, deren Ausbildung jedenfalls keine geringe war, nachdem zu urtheilen, was uns zum Beispiel über die der Griechen überliefert ist, ist als schöne Kunst für uns eine untergegangene. Die Geschichte unserer Tonkunst beginnt

mit der zu Ende des VI. Jahrhunderts erfolgten Feststellung und Einführung der sogenannten Neumenschrift (Gregor der Grosse 590—604), aus welcher Notationsweise sich allmählich unsere jetzige Tonschrift entwickelte. Aus welchen musikalischen Elementen jener Gregorianische Gesang zusammengesetzt war, lässt sich mit Sicherheit nicht nachweisen. Für die weitere Entwicklung der Musik ist dies eine blosse Frage des Materials, und nur insofern kann unsere Musik eine Fortbildung der griechischen genannt werden, als man damit die Weiterbildung des Tonmaterials meint; denn eine andere Gemeinschaft ausser der des Substrates (Ton und Klang) gibt es nicht zwischen unserer Tonkunst und der der Griechen.

Der musikalische Canon Gregors, der die Tonkunst vorzugsweise in den Dienst der Kirche stellte, wie dies ja auch bei den übrigen Künsten der Fall war, liess eine eigentliche Profanmusik nicht aufkommen und unterdrückte jedenfalls auch die Reste des alten Volksgesangs, so dass ein solcher erst wieder neu aus dem Volksgeiste produzirt werden musste. Die ältesten Proben des weltlichen Gesanges, die wir kennen, stammen aus Flandern und Frankreich, wo an den Höfen kunstliebender Fürsten die Lyrik frühzeitig gepflegt und ausgebildet wurde. Aus diesem neu geschaffenen weltlichen Gesange entwickelte sich am Ende des XIII. Jahrhunderts das Singspiel (Adam de la Hale), aber nur als vereinzelte Erscheinung, unfähig auf die Ent-

wicklung der Profanmusik fruchtbar einzuwirken. Der einstimmige Gesang, der bereits durch das Singspiel veredelt worden, begann zu verfallen und fand seine Pflege nur im Volke, das sich für die künstliche Musik der gelehrten „cantori a libro“ nicht begeistern konnte noch wollte.

Man sollte nun erwarten, dass bei der allgemeinen Erhebung der Künste und Wissenschaften die Tonkunst nicht zurückbleiben würde, dass sie vielmehr als „primo piacer dell' uomo“ die erste sein würde, sich zu erheben. Und doch blieb sie ihrem „Inhalt“ nach wesentlich dieselbe, während die übrigen Künste alle in neue Entwicklungsphasen traten und sich rasch zu einer hohen Blüthe erhoben.

Allerdings fanden die Malerei, Bildhauerei und Architektur, wie auch zum Theil die Poesie ihre Vorbilder an den antiken Mustern, die durch das Wiedererwachen der classischen Studien dem Bewusstsein näher gerückt waren. Nicht so die Musik: für sie gab es keine solche Muster, und das Studium der alten Theoretiker, dem man sich mit dem grössten Eifer hingab, hatte für die Entwicklung der Musik als Kunst nur eine untergeordnete Bedeutung. Denn diese Werke, die bloss den mathematisch-theoretischen Theil der Musik behandeln (wo sie nicht vom Nutzen und den Wirkungen derselben sprechen) und die somit in ihren Systemen sich nur auf das Material beziehen, aus welchem der Tondichter schafft, konnten auf die Kunstwerke ihrer

ideellen Seite nach einen eigentlichen Einfluss nicht haben. So wurden diese Werke in den Händen der Mönche eine Quelle, aus der sie die Grundsätze für ihre Theorien herleiteten; sehr oft aber auch eine Fundgrube von Irrthümern. Namentlich ist dies der Fall mit Boëtius. Seine Institutio musicæ, die die Grundlage für die ganze mittelalterliche Musiklehre bildet, bietet stellenweise dem Verständniss erhebliche Schwierigkeiten, worüber sich schon die Schriftsteller jener Zeit sehr oft beklagten; und so gab dieses Werk Veranlassung zu Missverständnissen, die noch lange bis in XVII. Jahrhundert hinein in den Systemen der Theoretiker immer aufs Neue wieder auftauchten.

Offenbar kann man es jedoch nicht dem Umstande, dass keine antike Muster erhalten waren, allein zuschreihen, dass die Tonkunst mit der Entwicklung der übrigen Künste nicht gleichen Schritt hielt, wie diess zum Beispiel Bettinelli [1]) thut und mit ihm noch Viele. Ist ja die Vorstellung von der gegenseitigen Einwirkung der Künste an sich schon eine ganz unrichtige und verkehrte, wenn man sich dieselbe in der Weise denkt, dass das Blühen der einen Kunst nothwendig auch das der anderen mitbedinge; mit viel mehr Recht kann man behaupten, dass es jeweilen eine Kunst ist, die dominirt und die übrigen in ihren

[1]) Risorgimento d'Italia negli studj nelle arti e ne' costumi dopo il' mille — dell' abate Saverio Bettinelli. (Bassano 1786.) T. II, cap. IV.

Dienst nimmt oder ihnen doch den ihr eigenthümlichen Charakter aufprägt. So war es zuerst die Plastik, sodann die Architektur und später die Malerei, die in der Entwicklung der Kunst jeweilen eine ganze Epoche beherrschten.[1]) Die Gründe, warum die Tonkunst sich nicht analog den übrigen Künsten entwickelt, sind nicht ausserhalb zu suchen in hemmenden Einwirkungen, sondern lediglich bei der Musik selbst.

Die bildenden Künste finden als nachahmende Künste ihr Material wenigstens der Hauptsache nach in der Natur vorgebildet; die Poesie findet es in den fertigen Worten der Sprache und in deren symbolischen Lauten; die Architecktur endlich ist bei der Erfindung ihrer Formen durch technische Rücksichten gewissermassen gebunden; nur die Musik findet ihr Material ganz und ungeformt in den Tönen der menschlichen Stimme und der künstlichen Tonwerkzeuge. Allein gerade diese absolute Ereiheit im Gebrauch des Materials erforderte eine längere Zeit zur Gestaltung und Auswahl des künstlerisch Brauchbaren. Und so hindert die langsame Ausbildung des Tonmaterials die Tonkunst von vorneherein an einem rascheren Fortschritte.

Als eine Frucht musiktheoretischer Studien kann das sogenannte Organum oder die Diaphonie angesehen werden, wie sie Hukbald, der flandrische Mönch, im An-

[1]) Vgl. Noiré, die Entwicklung der Kunst in der Reihenfolge der einzelnen Künste.

fang des X. Jahrhunderts beschrieben. Es handelte sich dabei zunächst nicht um gleichzeitige Ausführung zweier Stimmen, sondern um Beantwortung einer Melodie in einer andern Lage. Im sogenannten Discantus (Ende des X. Jahrhunderts) wurden die beiden Stimmen bereits gleichzeitig ausgeführt. Im XII. Jahrhundert finden wir schon kanonische Nachahmung, die darin bestand, dass eine von einer Stimme vorgetragene musikalische Phrase von einer andern wiederholt wurde. Aus diesem kanonischen Princip des Discantus entwickelte sich nun mit Zuziehung von mehreren Stimmen das System der Polyphonie. Die Harmonie ist dabei eine zufällige, vermittelt durch Zusammenklang verschiedener melodischen Phrasen; selbständige Bedeutung hat sie noch keine. Auf diesem System der Polyphonie beruht nun die ganze mittelalterliche Tonkunst.

Wie bekannt war es nicht Italien das damals der Ausgangspunkt aller Kunstbestrebungen war, sondern in den Niederlanden, wo die mittelalterliche Tonkunst ihre eigentliche Ausbildung erlangte. Die Niederländer waren seit dem XIV. Jahrhundert die ersten Meister und beherrschten in ihren nach den Regeln des Contrapunktes componirten Fugen, Canons, Motetten, die den Cantus firmus wie ein Gewebe einhüllen, das ganze Gebiet der Kunstmusik. Die Namen eines Dufay, Ockeghem, Josquin de Près, Willaert bezeichnen die verschiedenen Epochen ihrer Herrschaft.

Schon frühzeitig begann sich ihr Einfluss auf Italien zu erstrecken. Wir finden sie im XV. Jahrhundert als Lehrer des Contrapunktes, den sie aus den Tonsätzen früherer so wie damals lebender Landsleute entwickelten. An verschiedenen Orten Italiens gab es bereits eigentliche Lehrstühle für Musik. Um das Jahr 1518 kam Willaert aus der Schule Josquins nach Italien und stiftete in Venedig jene Schule, die sich noch lange in der Folge eines hohen Rufes erfreuen durfte. Luigi Guicciardoni [1]) nennt die Niederländer (Fiaminghi) die „veri maestri della musica“ und führt eine stattliche Reihe dieser Meister an, die alle kürzer oder länger ihren Aufenthalt in Italien hatten. Arteaga [2]) schlägt ihren Einfluss auf die italienische Musik so hoch an, dass er sagt: „il gusto loro nazionale trasfusero nella musica italiana.“ Und in der That, wenn man gleichzeitige italienische „Frottole“ eines Marco Cara mit den Tonsätzen jener niederländischen Meister vergleicht [3]), so wird man leicht einsehen, dass eine solche Transfusion der vorpalestrinaschen Musik der Italiener nur zu statten kommen musste.

Ausser den Niederländern kommen noch die Spanier

---

[1]) Descrizioni dei Paesi Bassi 1567.

[2]) Stefano Arteaga, Le Rivoluzioni del Teatro musicale Italiano. II[a] ediz. 1786.

[3]) Man findet solche zusammengestellt in Kiesewetters Abhandlung über die Verdienste der Niederländer.

insoweit in Betracht, als sie schon frühzeitig hauptsächlich als Theoretiker eine umfangreiche Thätigkeit zu entfalten beginnen. Bei Arteaga findet man in seinem bereits angeführten Werke [1]) eine beträchtliche Anzahl Spanier aufgezählt, die sich alle in Italien theils als Theoretiker, theils als ausübende Musiker hervorgethan. Da Arteaga selbst Spanier ist, so ist er eifrig bestrebt, verschiedene seiner Landsleute dem Dunkel der Vergessenheit zu entreissen. Dieselben scheinen es sich in ihren kritischen Untersuchungen sehr oft zur Aufgabe gemacht zu haben, die früheren Systeme der Italiener möglichst auf Irrthümer zu prüfen. Ein gewisser Fray Pedro de Urena (1520) scheint namentlich hierin Viel geleistet haben. [2]) Doch auch die späteren Spanier, die als Componisten den Niederländern ebenbürtig zur Seite stehen, wie Morales und Vittoria, letzterer ein Zeitgenosse Palestrinas, ganz in Rom gebildet, begründen keineswegs die Annahme einer eigentlichen spanischen Schule.

Mit Orlandus Lassus findet die niederländische Schule ihren Abschluss, nachdem sie zwei Jahrhunderte lang an der Spitze aller musikalischen Bestrebungen gestanden hatte. Ihr Supremat geht nun über an die Italiener, deren

---

[1]) Tom, I, c. 4, pag. 201 ff.

[2]) Seine Verdienste wurden von einem Anonymus im Jahr 1669 mit grosser Umständlichkeit ins Licht gesetzt. Vergl. Arteaga a. a. O.

Musik gewissermassen durch einen Akt der Transfusion an der niederländischen erstarkt war, und die anfieng auf eigenen Füssen zu stehen. [1]) Italien war es nun auch

---

[1]) Die späteren italienischen Kunsthistoriker geben sich ausserordentlich viel Mühe, diesen Einfluss der ausländischen Musik auf die ihrige möglichst herabzusetzen. Bei den meisten geht dies hervor aus einer gewissen nationalen Eitelkeit (alias: amor della patria), die sie alles Verdienst den eigenen Landsleuten zuschreiben lässt; so Tiraboschi in seiner Storia della Letteratura italiana (Tom. VIII, pag. 200 ediz. di Modena). Andere sahen darin nur einen Verfall der italienischen Kunst und schreiben die Ursache dem fremden Elemente zu, wie z. B. Andrea Majer, ein venetianischer Schriftsteller; dieser nennt in seinem Werk über die italienische Musik (Discours sur l'origine, le progrès, les révolutions et l'état actuel de la musique Italienne — traduit par Valeriani 1827.) die Niederländer eine „peste qui vint aussi déchirer nos oreilles délicates". Baini vollends (s. dessen Leben Palestrinas), für den die ganze Musik erst mit Palestrina anfängt und mit Palestrina aufhört, sucht die Niederländer, deren Werke ihm sehr wohlbekannt waren, nun wenigstens zu Barbaren zu machen, und ihre Musik zu einem ganz unkünstlerischen Machwerk zu stempeln. — Eine rühmliche Ausnahme macht zum Theil der Padre Martini, sowie des schon mehreremals angeführten Arteaga. Der Letzere stützt sich in der Vorrede zur I. Ausgabe seines angeführten Werkes (Discorso preliminare premesso alla prima edizione) auf P. Martini, der ihm viele Mss. und alte Drucke mitgetheilt habe; in der That hatte sich der gelehrte Pater einen reichen Schatz von Material gesammelt für seine unvollendet gebliebene Storia della Musica. Arteaga erwähnt ferner die „discorsi famigliari", die er mit Martini gepflogen, und die er als wahre „fonti d'erudizione" bezeichnet (vergl. pag. XXVI der Vorrede.)

vorbehalten, die Umwandlung zu vollziehen, die die Tonkunst aus dem Formengeist des Mittelalters befreien und dieselbe zu einer modernen, individuellen Kunst umgestalten sollte.

Wenn man die Architektur als diejenige Kunst annimmt, die recht eigentlich den ganzen Geistesinhalt des Mittelalters ausspricht und die als solche geradezu als die Kunst des Mittelalters angesehen werden kann, die alle übrigen Künste beeinflusst, so dürfte sich dieser Einfluss am leichtesten bei der Musik nachweisen lassen. Denn offenbar lässt sich eine innige Verwandtschaft nicht verkennen zwischen der reichgegliederten Ornamentik der gothischen Architektur und der contrapunktischen Polyphonie der Musik, die jene heiligen Räume erfüllte. Und diesen architektonischen Stil bewahrte sich denn auch die Musik mit einer ungemeinen Zähigkeit bis ans Ende des XVI. Jahrhundert, mit ihm zugleich auch ihren wesentlich mittelalterlichen Charakter.

Eine nächste Folge der Polyphonie war nun die völlige Trennung von Poesie und Musik. Die Musik emanzipirt sich vom Worte und findet ihren Ausdruck in rein musikalischen Mitteln. Am deutlichsten tritt diess hervor in der völligen Indifferenz der Tonsetzer bei der Wahl der Texte: jeder Text, Poesie oder Prosa, wird musikalisch bearbeitet ganz abgesehen vom Inhalt; soll doch sogar das I. Kapitel des Evangelium Matthæi für mehrere Stimmen

gesetzt und gesungen worden sein! In Italien wurden Dantes lyrische Gesänge, Petrarcas Sonette von Willaert und andern Niederländern ganz in der Weise des Contrapunktes gesetzt; unser modernes Ohr würde wahrscheinlich sehr eigenthümlich berührt werden von jenen „sospiri dolcissimi“ in fugirtem Stile. Dantes „Amor che nella mente mi ragiona“ wurde bereits um 1300 von einem gewissen Casella componirt und erhielt so sehr den Beifall des Dichters, dass er sogar an einer Stelle des Purgatorio den Componisten einführt; Dante begegnet seinem Liebling und bittet ihn, jenes Lied noch einmal zu singen:

Cominciò egli allor sì dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio maestro, ed io, e quella gente
Ch'eran con lui parevan si contenti
Com' a nessun tocasse altro la mente.

(Purgatorio C. II.)

Diese „dolcezza“ wird jedoch wohl mehr dem Gesange Casellas als der Composition zuzuschreiben sein. — Charakteristisch ist es auch, wie die Tonsetzer ihre Werke betiteln: so benennt Asola, der die Trionfi Petrarcas in Musik gesetzt hatte, sein Werk „i trionfi di Asola“ u. s. w. — Sogar auf die Carnevalsgesänge erstreckt sich die Herrschaft des Contrapunkts.[1]) Josquin und Heinrich Isaak

[1]) Eine Sammlung solcher Carnevalsgesänge von Lasca erschien 1594 zu Florenz, in 2 Bänden. 1750 wurde die Samm-

(Arrigo Tedescho) setzten die „Canti carnascialeschi“ des Lorenzo Magnifico für 3 Stimmen. Herumziehende Banden trugen solche auf den Strassen und auf öffentlichen Plätzen vor mit Begleitung verschiedener Instrumente.[1]) So sangen „Lanzi“ (d. h. als solche Maskirte) mit Begleitung von Rebecchinen (einer Art Guitarre):

Queste lanze rebecchine
Buon maestre tutte state,
Chi ascoltare sue sonate
Un dolcezza par divine.

oder es waren Lautenspieler:

Maestri sonator siam di liuto,
Come veder potete;
E se imparar volete
Per insegnarvi siam qui sol venuti.

Wie musste sich nun das Textwort fügen und recken, um all den Ligaturen und Schnörkeln des Contrapunkts gerecht zu werden. Von Verständlichkeit des Wortes war gar keine Rede. Die Componisten giengen soweit, dass sie nicht nur meist die Vertheilung der Silben auf die Noten den Sängern überliessen, sondern bisweilen den Text nicht einmal durchweg hinschrieben. So wurden in den Messen einfach die Anfangsworte des betreffenden

---

lung noch einmal publizirt. Vgl. A. Majer in seinem angeführten Werke pag. 93.

[1]) Vgl. Burckhardt, die Cultur der Renaissance in Italien. 5. Abschn. pag. 339.

Theiles z. B. Kyrie hingesetzt, und die Sänger konnten zusehen, wie sie damit fertig wurden. Die Behauptung Bainis hat ihr volles Recht, wenn er sagt: „Wer nicht ein guter Rechenmeister (sic!) war, vermochte fast gar nicht zu singen.“

Musterhaft im Vergleich zu dieser Textbehandlung ist diejenige des lutherischen Chorals zu nennen. Im protestantischen Princip musste es liegen, dass die Gemeinde selbst den Gesang übernahm, und so musste der ganze musikalische Apparat schon ein einfacherer sein. So gieng denn auch bei den geistlichen Sängern Deutschlands die Wort- und Tondichtung Hand in Hand, wie ja Luther und seine Mitarbeiter und Nachfolger (Decius, Nicolai, Albert etc.) zugleich Dichter und Componisten waren. Doch können auch diese nicht freigesprochen werden von zahlreichen Verstössen gegen die Deklamation des Liedertextes, die unser modernes Ohr höchst unangenehm berühren. Gehen wir irgend eine Sammlung alter Choralmelodien durch, so finden wir, wie überall Stamm- und Formsilben, betonte und unbetonte Lauteinheiten als gleichberechtigt angesehen werden; die so empfindlichen Formen der Rückung und Synkope werden ohne jedes Bedenken angewendet.[1]) Doch

[1]) Man betrachte z. B. die Creuziger'sche Weise: „Herr Christ, der einige Gottessohn“ oder die vorlutherische Psalmmelodie: „An Wasserflüssen Babylons“ alias „Ein Lämmlein geht“.

wie gesagt will das noch nichts heissen gegen die Motetten, den Canon- und Fugenstil der Messen, wo das Wort schon durch die Vielstimmigkeit erdrückt wurde.

Willaert war der erste, der angefangen hatte für eine grössere Stimmenzahl zu componiren, als früher geschehen war; man hatte sich mit 4 und 5 Stimmen begnügt, er schrieb nun für 6 und 7; nach Zarlinos Zeugniss soll er auch zuerst für 2 und 3 Chöre componirt haben. Doch hiebei blieb es nicht: die Canons und Fugen arteten in wahrhaft labyrinthartige Künstlichkeiten aus, wie denn bekanntlich Ockeghem eine Messe componirte, die aus jedem beliebigen Schlüssel und in jedem beliebigen Tone gesungen werden konnte — in qua aures habeas oportet, sagt Glarean.[1]) Die Stimmenzahl gerieth schliesslich ins Monströse: Abattini, Mazocchi, Benevoli schrieben sogar Sätze für 16, 24 und 48 Singstimmen. Eine solche ins Masslose gehende Verschwendung der Kunstmittel ist an und für sich schon als unkünstlerische Tendenz zu tadeln, ganz abgesehen vom Verständniss, das für den Zuhörer nothwendig ganz verloren gehen musste.

Durch die Einführung des Madrigals (um 1540) ward ein bedeutender Schritt vorwärts gethan. Die Componisten waren nun gewissermassen gezwungen, ihre Motive

[1]) Es ist diess die Missa ad omnem tonum, deren Kyrie bei Kiesewetter in seiner Geschichte d. Europ. Abendl. Musik abgedruckt ist.

im Sinne der Dichtung zu erfinden. Die knappe, bisweilen fast epigrammatische Form der Madrigale erforderte nun auch eine andere Behandlung des Contrapunkts. Cipriano di Rore und Luca Marenzio versuchten durch häufigere Anwendung der Chromatik sowie anderer vorher noch ungebräuchlicher Mittel ihren Motiven ein schärferes, charakteristischeres Gepräge zu geben. Auch geschah es wohl, dass einzelne Contrapunkte durch Instrumente ausgeführt wurden, während ein Solosänger die Hauptstimme vortrug. Doch kann hier von einer eigentlich hervortretenden Melodie noch durchaus nicht die Rede sein, indem die übrigen Stimmen noch gar keine harmonische Beziehung auf die Melodie haben, vielmehr als gleichberechtigte Contrapunkte dieselbe nicht zu selbständiger Geltung kommen lassen. Diese Versuche kamen daher mehr nur der Ausbildung der Instrumentalmusik zu Statten.

Nächst der Laute war wohl das clavicembalo (gravicembalo) das am weitesten verbreitete Instrument.[1]) Für dieses Instrument existirten Bearbeitungen von Motetten und Liedern (Madrigalen) in Masse, und man kann schon aus der stattlichen Zahl von Lautenbüchern, die im XVI. Jahrhundert erschienen, auf die grosse Verbreitung dieses In-

[1]) Die Instrumente, die um das Jahr 1500 in Deutschland üblich waren finden sich in der Musurgia des Ottomarus Luscinius (Strassburg 1536) sowie in Wirdungs „Musika getutscht“ (Basel 1511) beschrieben.

strumentes schliessen.[1]) Soll doch ein gewisser Antonio Rota von Padua, von dem das Gerle'sche Lautenbuch (Ausgabe von 1552) 20 Nummern enthält, und der selbst Verfasser einer Lautenschule war, bereits durch Stundengeben auf diesem Instrumente sich Reichthümer gesammelt haben. Das Neusiedler'sche Lautenbuch enthält eine ganze Stufenleiter von Stücken für die Laute, vom einfachen Liede bis zu grösseren mit „Leufflein und Coloraturən gezierten" Compositionen. Ochsenkuhn hat in seinem „Ta-

---

[1]) Es sind dies namentlich folgende 2 zu Nürnberg erschienene Werke:

1. Ein New geordnet Künstlich Lautenbuch. In zwen theyl getheilt, jetzo durch mich Hansen Neusiedler, Lautenisten und Bürger zu Nürnberg öffentlich ausgegangen 1536.

2. Musica Teutsch, auff die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit Grundt vnd Art ihrer Composicion auss dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist, sampt verborgener Application vnd Kunst — vormals nye vnd jetzo durch Hans Gerle, Lutinist zu Nürnberg aussgegangen 1532.

Auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich auch noch ein Lautenbuch desselben:

Eyn Newes sehr künstlichs | Lautenbuch darinen etliche Preambel, vnnd | Welsche Tentz, mit vier stimmen, von dem berümbtsten | Lutenisten, Francisco Milaneso, Anthoni Rotta, Joan Maria, Rosetto, Simon Gintzler vnd anderen mehr gemacht, vnd zusammengetra- | gen, aus welscher ihn teusche Tabulatur versetzt, durch | Hanssen Gerle den Eltern, Burger zu Nüren | -berg vormals nie gesehen, noch im | Truck aussgangen | M. D. LII. |

bulaturbuch auff die Lauten“ (Heidelberg 1558) Motetten berühmter Meister, sowie 37 deutsche Lieder nach den contrapunktischen Bearbeitungen von L. Senfl. Im Wesentlichen ist es die Form der Madrigale, die in diesen Werken überall wiederkehrt, ebenso in den Ricercaris,[1]) Fantasien und Toccaten für Clavicembalo und Orgel. Darin beruht denn auch die Hauptbedeutung des Madrigals, in dem es die Grundlage der Instrumentalmusik, insonderheit der Kammermusik noch bis in die Zeiten Bachs und Händels bildet.[2]) So sehr auch das Madrigal als Gesangsmusik seine Herrschaft geltend macht bei öffentlichen Schauspielen, Carnevalsaufzügen, ja selbst in der Kirche, so konnte es eben doch als Erzeugniss des Contrapunkts durchaus nicht den Forderungen entsprechen, die allmählig laut wurden und gebieterisch auf Verständlichkeit des Textes drangen.

Denn bereits hatte das Textwort Protest erhoben gegen die Unterdrückung seitens der Schwesterkunst Musik. Auf dem Tridentiner Concil finden wir die Musik vor dem

---

[1]) Man vgl. Berliner Monatshefte für Musikgesch , VI. Jahrg. Nro. 9, die Ricercari Palestrinas.

[2]) Die ältesten Beispiele mehrstimmiger Instrumentalmusik sind Tanzstücke im Madrigalenstil aus dem Jahr 1529, vergl. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter II. pag. 41. Man vgl. ferner die im VI. Jahrg. der Berliner Monatshefte für Musikgesch. begonnenen Publicationen alter Tänze des „Berliner Liederbuches“, fortgesetzt im VII. Jahrg. (1875) — Beilage zu Nro. 12, der ratten Schwanz.

Forum der Patres angeklagt, [1]) als profanire sie die heiligen Texte. Es bezog sich diese Klage zunächst darauf, dass sehr oft weltliche Weisen als „Cantus firmus“ benützt wurden, während zu Thematen der Gregorianische Cantus firmus vorgeschrieben war. Es geschah dies wohl nach dem Vorgang des protestantischen Chorals, welcher ja bekanntlich auch alte Volksweisen aufnahm. Das Anstössige, das etwa darin liegen mochte, wurde jedoch so gut wie beseitigt dadurch, dass der Cantus firmus im Tenor lag und also durch die übrigen Stimmen völlig verdeckt wurde. Jedoch ging durch diesen mehrstimmigen figurirten Satz auch das Verständniss des Textes mit verloren. Der Cardinal Capranica wagte es sogar in öffentlicher Sitzung die päpstliche Kapelle anzuklagen. Es war nahe daran, dass die Figuralmusik ganz aus der Kirche verbannt worden wäre. Doch das Veto einiger Ablegaten — non impedias musicam! — und die Vorstellungen, die Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten machen liess, vermochten doch so viel, dass die Angelegenheit einer Commission zur Prüfung überwiesen wurde. Die mittelalterliche Musik hatte jedoch noch bedeutende Lebenskraft, so dass sie diesen Sturm wohl auszuhalten vermochte; auch hatte Einer noch nicht mitgesprochen, das war Palestrina. Seine

[1]) Es geschah dies in der Vorversammlung zur 22. Sitzung, 11. September 1562; vergl. Kandler: über G. Pierluigi da Palestrina pag. 44, 17. 18, 50.

der Commission als Probe eines einfachen Stiles vorgelegten Messen, namentlich die unter dem Namen „Missa Papæ Marcelli“ bekannte, vermittelte jene Verständigung, die am 28. April 1565 im Palaste des Cardinals Vitellozzo erfolgte. Palestrina wurde zum Compositor der päpstlichen Kapelle ernannt, und somit fand seine Musik ihre thatsächliche Anerkennung.

Palestrina kann also mit Recht der Reformator der Kirchenmusik genannt werden. Keineswegs aber ist er es, von dem unsere moderne Musik ihren Ursprung nimmt. Seine Werke sind durchaus nicht alle in jener einfachen Setzart geschrieben, deren Wesen in einer Folge von Dreiklängen besteht, und in der somit eine selbständige, nicht durch Polyphonie vermittelte Harmonie auftritt, wobei sich bereits eine feine künstlerische Empfindung für die ästhetische Wirkung der verschiedenen Accorde zu erkennen giebt. Wenn man auch nicht mit Baini[1]) 10 Stile palestrina'scher Musik annehmen kann, so muss man doch zugeben, dass er als Schüler der Niederländer seine Schule nicht verläugnete. So findet man denn auch in seinen Werken alle Abstufungen des Contrapunkts, von der einfachsten Art bis zum allerkünstlichsten Canon. Selbst seine einfache

---

[1]) Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Rom 1828. — Deutsche Bearbeitung von F. S. Kandler, herausgegeben von R. G. Kiesewetter, 1834.

Setzart hat etwas ganz Fremdartiges für unser Ohr: man vergleiche nur den Anfang seines „Stabat mater“, wie seltsam klingt die Folge von Dreiklängen. Es liegt dies eben darin, dass die Tonalität, d. h. die Beziehung der gesammten Masse der Töne auf eine Tonica, eine von der unsrigen ganz verschiedene ist. So erscheint in der angeführten Stelle der Accord der Tonica (d moll) erst im achten Takte, während ein moderner Componist denselben gleich zu Anfang, wenigstens auf den ersten guten Takttheil des ersten Taktes hätten setzen müssen. Diese Grundverschiedenheit der Tonalität von der unsrigen verbunden mit der so ungeheuer complicirten Rhythmik, in der eine geordnete Folge von Hebung und Senkung noch nicht existirt,[1]) sind es, die überhaupt die ganze Musik des Mittelalters unserm Ohr so fremdartig erklingen lassen. Palestrinas Textbehandlung ist auch noch ganz nach der alten Weise. Viele der schönsten Stellen sind gerade auf die Ueberschriften componirt; in den „Lamentationen“ zum Beispiel beginnt der Gesang mit den Worten: „incipit lamentationum lectio prima“. Mendelssohn schreibt hierüber in seinen Reisebriefen: „Schlimm ist es freilich, dass die Stellen, die sie

[1]) Bekanntlich versuchte Orlandus Lassus schon eine Vereinfachung der mehr denn 80 rhythmischen Gestaltungen durch Unterscheidung eines geraden und ungeraden Zeitmasses. Erst im XVII. Jahrhundert bildeten sich jedoch allmählig unsere jetzt gebräuchlichen Taktarten aus.

(die päpstlichen Sänger) am rührendsten und andächtigsten singen, und die auch offenbar mit Vorliebe componirt sind, die Ueberschriften der einzelnen Kapitel — Aleph, Beth, Gimel — sein müssen.“ Weiter heisst es ebendaselbst: „Wenn einer singt erstes Kapitel, so kann man nicht andächtig werden, es sei auch noch so schön.“ — Mit vielmehr Recht kann man daher behaupten, dass Palestrinas Musik den Abschluss des Mittelalters bildet. Er erreichte, was die Niederländer vergebens gesucht, und wonach sie zwei Jahrhunderte lang gestrebt hatten, jene „himmlische Einfachheit“, aus der wir doch die grossartigen Verhältnisse eines Gewölbebaues, an dem das ganze Mittelalter gebaut hatte, erkennen können.

Bei Palestrina ist das ganze Wesen der Musik des Mittelalters noch einmal zusammengefasst, indem die eigentliche Grundidee der mittelalterlichen Musik hier ihren vollen Ausdruck findet. Es ist dies eine Musik, die aus einem unbewussten Grunde der Seele hervorgehend mit ihren Klängen ganz dazu geeignet war, das Gemüth sich selber zu entrücken und aufzulösen in die Mysterien des über dem Einzelwesen waltenden Ganzen der katholischen Kirche. So war denn diese Musik, in der sich die Empfindungen einer ganzen aus den verschiedensten Individuen zusammengesetzten Gemeinde aussprechen konnten, durchaus mit dem Cultus der Kirche aufs Engste verwachsen; die weltliche Musik wiederum war in ihren Formen von der kirch-

lichen Tonkunst vollständig bedingt. Diese Abhängigkeit von dem allgemeinen Medium der Kirche, welche im Mittelalter das ganze geistige Leben der Einzelnen zusammenhielt, bewirkte nun auch eine völlige Individualitätslosigkeit der Musik. In doppeltem Sinne individualitätslos: indem jene Musik nirgends eine individuelle Idee eines Componisten, die sich in einer hervortretenden Melodie aussprechen müsste, zulässt und die eben desshalb auch nicht fähig ist, das Individuum als solches zu interessiren.

Es erübrigt nun noch ein Wort über die ausführenden Musiker im Mittelalter. Wenn man die Kunstgeschichte (vorzugsweise die neuere) sehr oft eine Künstlergeschichte nennt, so kann bei der Musik des Mittelalters jedenfalls nicht im Geringsten davon die Rede sein. Wir finden vielmehr hier durchaus jenes Gefühl der Zusammengehörigkeit, wie das Burckhardt[1]) so treffend ausdrückt, wenn er sagt: „Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewusstseins — nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst — wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurch gesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Race, Volk, Partei, Corporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des

[1]) Die Cultur der Renaissance in Italien, pag. 104.

Allgemeinen.“ Die Musiker waren nun eine solche Corporation, eine geschlossene Macht, die durch die Satzungen und die Gebote der Schule beherrscht, die Einflüsse einer Cultur, wie die der Renaissance, nicht an sich kommen liess. So tritt uns denn schon in ihren Compositionen nirgends eine Individualität entgegen. Bei unseren modernen Componisten, ich nenne bloss Schumann, spricht sich eine solche in so hohem Grade aus, dass man auf den ersten Blick ins Notenheft oder beim Anschlagen einiger Accorde den Componisten erkennen kann; bei den Meistern des Mittelalters sollte das wohl dem in ihrer Musik noch so sehr Bewanderten schwer fallen, wo es nicht ganz unmöglich ist.

Im XVI. Jahrhundert waren die Instrumentalisten von den eigentlichen Musikern, d. h. den Sängern und Organisten noch gänzlich unterschieden. Die erstern bildeten eine eigene Zunft, in Deutschland unter dem Namen Stadtpfeiffer, Kunstpfeiffer und Thürmer.[1]) Alle Instrumentalisten hatten eine besondere Art die Noten aufzuzeichnen, die sogenannte Tabulatur. Zum Theil waren diese Notirungsmethoden sehr wunderlich, wie die der Cytharisten und Lautenisten, die uns in den oberwähnten Schulen für diese Instrumente erhalten sind. Auch in Italien waren die Musiktreibenden ganz corporationsweise organisirt, etwa als Academie. So erwähnt

[1]) Die Instrumentalisten hatten als „Spielleute“ ihr besonderes Recht. Die Trompeter scheinen erst in einem Reichsabschiede von 1548 zunftmässig und handwerksfähig erklärt zu sein.

Vasari die „Academia de' filarmonici“ zu Verona, ein Dilettantenorchester, deren es in Italien noch mehrere gab; wie denn überhaupt dort das musikalische Dilettantenthum sehr frühe ausgebildet war. — Um Lorenzo Magnifico hatte sich schon um 1480 eine sogenannte Harmonieschule von 15 Mitgliedern gesammelt unter Leitung des als Organisten berühmt gewordenen Squarcialupi. Die italienischen Fürsten verausgabten damals grosse Summen für das Halten von Musikcapellen. Meist waren es Franzosen und Niederländer, die wir in diesen Capellen finden. So hatte Leonello d'Este, Herzog von Ferrara, um 1441 einen Sängerchor aus Frankreich; [1]) auch seine Nachfolger behielten diese Sitte bei. Auch von Galeazzo Sforza (1470) wird gemeldet, dass er eine Capelle hatte von „30 Musici, tutti oltramontani e tutti scelti“, deren „maestro“, ein gewisser Cordovero 100 scudi monatliche Besoldung erhielt. Selbst die päpstliche Capelle zu Rom, der Hort des Kirchengesangs, sah sich auf ausländische Musiker angewiesen; unter diesen standen namentlich die Spanier in hohem Ansehen, bildeten sie doch zu gewissen Zeiten die Hauptstütze der Capelle.

Eigentliche Virtuosen finden sich noch wenige, wenigstens im Vergleich zu dem späteren Virtuosenthum, das im XVII. Jahrhundert zugleich mit der Entwicklung der Oper aufkam. Kamen solche vor, so wurden sie von den

[1]) Muratori, script. rer. Italic. T. 20. Annales Estenses p. 456.

Fürsten nach Gebühr ausgezeichnet und belohnt. Die Geschichtschreiber jener Zeit nennen verschiedene Beispiele. So hatte Papst Leo X., dessen Musikbegeisterung wohl ein Erbtheil war von seinem Vater Lorenzo, schon als Cardinal sein Haus voller Musiker und Sänger; auch er selbst war als Kenner und Mitspieler geschätzt. Ein jüdischer Virtuose Giovan Maria erhielt von ihm den Grafentitel und ein Städtchen. [1]) Von einem gewissen Jacopo Sansecordo glaubt man, dass er in dem Apoll auf Raphaels Parnass dargestellt sei. Lomazzo [2]) nennt je 3 Virtuosen für Gesang, Orgel, Lyra, Viola di Gamba, Harfe, Cither, Hörner und Posaunen und spricht dabei den Wunsch aus, dass die Bildnisse dieser Männer auf die Instrumente selbst gemalt werden möchten. Bei der Lyra ist Lionardo da Vinci genannt, auch Alfonso Herzog von Ferrara, sowie überhaupt viele Dilettanten; auffallend ist die grosse Zahl von Juden. Solches isolirte Hervortreten begründet jedoch noch keine Wiederlegung des Obengesagten; denn im Grossen und Ganzen ist es der Corporationsgeist, der unter den Musikern bis ans Ende des XVI. Jahrhunderts vorherrscht.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass die Musik des Mittelalters sowohl ihrer Form als ihrem „Inhalt“ nach

---

[1]) Roscoe, Vita e pontificato di Leone X., trad. da Luigi Bossi, Milano 1816 XII pag. 171. — In Gerles Lautenbuch von 1552 stehen 14 Nummern von Giovan Maria.

[2]) Trattato dell'arte della pittura 1580.

ganz verschieden war von unserer Tonkunst. Wie wir gesehen haben, bestanden ihre Erzeugnisse hauptsächlich in mehrstimmigen Gesängen, denen sich gelegentlich begleitende Instrumente, doch ohne selbständig aufzutreten, beigesellten. Die einzelnen Stimmen waren alle nach den Regeln des Contrapunktes aneinander gefügt und erdrückten durch ihre Vielstimmigkeit jedes melodische Element, sowie das Verständniss des Textwortes. Die Reformationsbestrebungen eines Palestrina auf dem Gebiete der kirchlichen, und eines Luca Marenzio auf dem der weltlichen Musik waren, wie wir ferner sahen, auch keine durchgreifenden; wie denn der Tonkünstler schon gar nicht als Individuum in Betracht kommt, sondern bedingt ist durch die Stellung der Musiker als Corporation. Worin nun das Wesen der Umgestaltung besteht, welche durch die Renaissance vollzogen wird, soll im nächsten Abschnitt entwickelt werden.

Die Klagen, die allmählig gegen die alte Tonkunst immer lauter und eindringlicher wurden, richteten sich, wie wir sahen, in erster Linie gegen die Unverständlichkeit der Texte und galten dem Contrapunkt nur insofern, als er durch seine Vielstimmigkeit das Wort unterdrückte. Allein nicht nur der Verstand, der die Worte deutlich zu vernehmen wünschte, war es, der hier Protest

erhob; es spricht sich vielmehr, einstweilen noch unbewusst, das Gefühl aus, dass die alte Musik, die Feindin der Poesie, selbst eine andere werden müsste. Man fing an eine hervortretende, ins Ohr fallende Melodie zu verlangen an Stelle der ewigen kanonischen Wiederholungen von blossen melodischen Phrasen. Die an sich schon ganz unkünstlerische Praxis der Madrigalisten, die Hauptstimme von einem Sänger vortragen und die übrigen Contrapunkte auf Instrumenten ausführen zu lassen, konnte daher diesem Bedürfniss nicht entsprechen. Es war das immer noch nicht der melodische Gesang von bestimmtem Ausdruck, den erst die eigentliche Cantilene bringen konnte.

Dazu kamen nun die Vorstellungen, die man sich von der Musik der alten Griechen machte: die Erzählungen von Orpheus, Amphyon begannen mächtig auf die Phantasie zu wirken, um so mehr da jede unmittelbare Anschauung der wunderbaren Musik fehlte. Die Beschreibungen der griechischen Schriftsteller schienen es ausser allen Zweifel zu stellen, dass jene Musik, die mit der Tragödie verbunden so grosse Wirkungen hervorgebracht, die Kunst der „contrapunttisti“ jedenfalls weit übertroffen haben musste. Man lese nur einmal das Lob der Tonkunst bei Zarlino, welche Stelle uns zugleich ein Gesammtbild all der begeisterten Vorstellungen giebt, die man sich zu jener Zeit von der Musik der Alten machte.[1]) Ein Kampf konnte

[1]) Istituzioni armoniche I. cap. 2. (1572.)

demnach nicht ausbleiben zwischen den Anhängern der alten Kunst und den Kreisen, in denen jene Ideen von einer Wiederherstellung der Musik im Sinne der Hellenen gehegt wurden.

In Florenz, der Stadt der Medicäer, in der schon seit Lorenzos Zeiten [1]) die ästhetischen und literarischen Clubs sehr zahlreich existirten, finden wir den Mittelpunkt all dieser Bestrebungen. Eine Gesellschaft von Kunstfreunden hatten in den letzten Decennien des XVI. Jahrhunderts ihre Zusammenkünfte in dem Hause des Grafen Bardi. Derselbe wird uns als höchst feingebilder Kunstkenner geschildert; hören wir Arteaga [2]): „Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, Cavaliere virtuoso, e liberale, di gran-

---

[1]) Vergl. hiezu Burckhardt, Cultur d. Renaissance in Italien, pag. 221 und 305.

[2]) A. a. O. I. pag. 223 ff. — vgl. ferner Mazzucchelli, Scritt. d'Ital. T. II. pag. 335. — Unter seinen wissenschaftlichen Arbeiten war eine Abhandlung über die bekannte hydrostatische Entdeckung des Archimedes berühmt. (Tractatus eorum quæ vehuntur in aquis, experimenta ad Archimedis trutinam examinata. Rom 1614.) — Nebst verschiedenen anderen poetischen Werken hat Bardi auch eine Comedia geschrieben „L'amico fido", welche als Festspiel zu der Hochzeit des Cesare d'Este mit Virginia de' Medici zu Florenz 1585 aufgeführt wurde. Kiesewetter will irrthümlicher Weise von Bardi als Dichter Nichts wissen; doch erwähnen Mazzucchelli, Bastiano de' Rossi (in der Beschreibung der oberwähnten Hochzeit Firenze 1585) sowie Arteaga die Dichtungen Bardis, (vgl. Kiesewetter, Schicks. u. Beschaffenheit d. weltl. Gesanges, p. 37. 40 Anm.)

cuore, d'ottimo gusto, di gentilezza somma, di molta cognizione in ogni genere di lettere, e conseguentemente stimatore giusto, e amante de' letterati, a' quali ogni ajuto, e favore somministrava: qualità tutte, che per la difficoltà di trovarsi riunite in una sola persona rendono egualmente stimabili, ma forse più rari i veri mecenati che i veri genj." — Bardi tritt uns hier als richtiges Kind seiner Zeit entgegen. Wenn im XV. Jahrhundert in Italien die Renaissance in ihrer Ausbildung der Persönlichkeit Menschen von vielseitigem Wissen hervorbrachte, und diese Vielseitigkeit sich in einzelnen Individuen zum „l'uomo universale" steigerte, so finden wir im XVI. Jahrhundert mehr den durchgebildeten Gesellschaftsmenschen, den „cortigiano", und ein solcher, im edelsten Sinne genommen, war denn auch Bardi.[1]) Die übrigen Mitglieder der Gesellschaft waren zum Theil ebenfalls Dilettanten wie Girolamo Mei,[2]) Vincentio Galilei,[3]) der Vater des Mathe-

[1]) Die Bardi's gehörten bereits 1300 zu den grössten Handelshäusern in Florenz. Als Geschäftsagent der Compagnie der Bardi betrieb Giov. Balducci, wie er selbst in seiner für die Handelsgeschichte Italiens in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wichtigen Schrift (Practica della mercatura op. Pagnini Tom. III. pag. 32) mittheilt, die grossartigsten Geschäfte in London, Flandern, Afrika, Cypern, Armenien und in der ganzen Levante.

[2]) Auch bekannt unter dem Namen Hieronymus Maeus, florentinischer Edelmann.

[3]) Sein Geburts- und Todesjahr ist nicht bekannt, er starb

matikers; als ausübender Musiker stand der Römer Giulio Caccini[1]) mit der Gesellschaft in Verbindung. Von diesem Cirkel aus, in welchem wahrhaft attische Urbanität verbunden mit aufrichtiger Kunstliebe eine Anzahl Dilettanten vereinigt hatte, sollte nun der erste Anstoss gegeben werden zu einer Reformation der ganzen Tonkunst.

Es dürfte hier vielleicht der Ort sein, ein Wort über das Dilettantenthum jener Zeit zu sagen. Wie schon oben bemerkt wurde, war dasselbe in Italien am frühesten ausgebildet. In den übrigen Ländern hielt sich die vornehmere Gesellschaft noch fern vom persönlichen Musiciren; ja in Frankreich und den Niederlanden war es angesehenen Personen noch kaum gestattet. Anders in Italien: hier sehen wir, wie sich ein Lorenzo Magnifico, ein Leo X., ein Herzog von Ferrara persönlich als Mitspieler auszeichnen. Es bestehen ganze Dilettanten-Orchester (filarmonici).[2]) Der Cortigiano des Bald. Castiglione gibt diesbezügliche Vorschriften: Leuten vom Stande werden z. B. die Blasinstrumente abgerathen, aus naheliegenden Gründen. Dagegen finden wir bereits das Streichquartett (quattro viole da

---

gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts; auch in den Angaben der Druckjahre seiner Werke herrscht grosse Unsicherheit.

[1]) Giulio Caccini, oft auch Giulio Romano nach seiner Heimathstadt genannt, war schon seit 1564 in Diensten des florentinischen Hofes.

[2]) Vergl. o. pag. 24.

arco) bei Dilettanten. Im Ausland dürfte wohl ein so hoher Grad von Dilettantenbildung in damaliger Zeit vergebens gesucht werden. Wie vielseitig übrigens damals die Kunstübung war, geht auch daraus hervor, dass mehrere bildende Künstler sich gleichfalls im Gebiete der Musik hervorthaten, wie z. B. Lionardo da Vinci.[1]) Beim Gesang kam es zumeist auf den harmonischen Eindruck des Ganzen an; der Vortragende musste bemüht sein nicht nur durch Gesang, sondern ebenso durch Haltung und Gestalt denselben zu einem möglichst günstigen zu gestalten. Wo irgendwo in Italien zu damaliger Zeit Geselligkeit geschildert wird, wird auch immer Gesang und Saitenspiel erwähnt; auf den Portraits sehen wir die Leute, oft mehrere zusammen, musicirend oder doch die Laute im Arme dargestellt. Und so darf man sich denn durchaus nicht wundern, wenn es vorwiegend Dilettanten sind, die an der Spitze einer Unternehmung von so grosser Bedeutung und Tragweite stehen. —

Die Thätigkeit der Gesellschaft äusserte sich in doppelter Weise: indem zunächst der Versuch gemacht wurde auf dem Wege schriftstellerischer Production neue Kunstprincipien aufzustellen; sodann aber auch durch praktische Anwendung dieser Principien auf die Tonkunst. Fassen wir zunächst die ersteren ins Auge. Vincentio Galilei eröffnet den Reigen mit einem Angriff auf Zarlino. Es

[1]) Vergl. o. pag. 26.

erscheint sein „Discorso intorno all' Opere di Zarlino", sowie der „Dialogo della Musica antica e moderna, in sua difesa, contra Guiseppe Zarlino". (1581 ?) In dem letztern führen Bardi und Strozzi die Unterredung, die ohne gehörige Ordnung von einem Gegenstand zum andern überspringt.[1]) Das Endurtheil ist, dass die „musica moderna" der Contrapunktisten bloss vom Pöbel geschätzt werde, während der Gelehrte sie verachte.[2]) — Dass der Angriff gerade gegen Zarlino[3]) gerichtet ist, dürfte wohl etwas befremdelich erscheinen. War er es doch, von dem die musikalisch-Theorie so ungemein gefördert wurde, indem er mit den alten traditionellen Vorschriften und Regeln brach und zuerst die musikalischen Formengesetze wirklich zu ergründen suchte; so ist er, um nur ein Beispiel anzuführen, der Erste, der das „Quintenverbot" wirklich motivirt,[4]) ein Ver-

---

[1]) So wird darin z. B. gesagt, das Taktschlagen sei bei den Alten nicht üblich gewesen, sondern erst von den Mönchen eingeführt worden, um die Kirchenchöre dadurch in Ordnung zu erhalten. — Glarean kommt wie gewöhnlich schlimm weg, es heisst von ihm geradezu, er habe die griechischen Tonarten gar nicht verstanden.

[2]) Galilei ist der erste der die Melodien zu den aus dem II. Jahrhundert stammenden Hymnen des Dionysius und Mesomedes mittheilt. (Vergl. Bellermann, die Hymnen des Dionys und Mesomedes, Berlin.)

[3]) Zarlino, Giuseppe aus Chioggia bei Venedig. † 1590 als Capellmeister an San Marco zu Venedig.

[4]) Istituzioni armoniche cap. XXIX.

bot, welches von Hukbald an immer nur ohne Weiteres als soiches hingestellt worden war. Mit Recht wird er daher der „Vater der neuen Musiktheorie“ genannt; in seinen Compositionen jedoch (Lamentationen, ferner 3 und 4 chörige Gesangswerke) ist er ganz der mittelalterliche Tonsetzer, wie er auch aus jener venetianischen Schule des Niederländers Willaert hervorgegangen war. So ist es wohl mehr der praktische Musiker Zarlino, welchem die Angriffe Galileis gelten. Allem nach muss der Kampf sehr erbittert geführt worden sein, wird doch Zarlino sogar beschuldigt, den Versuch gemacht zu haben, Galileis Manuscript aus der Druckerei zu eskamotiren. Wenn sich dies auch nicht nachweisen lässt, so ist es doch ein Zeugniss für die Art des Kampfes, wenn überhaupt so etwas erfunden werden konnte.[1])

---

[1]) Giuseppe Zarlino tritt uns in seinen Werken überall als durchgebildeter Mann entgegen. Er hatte sich erst in späteren Jahren auf die künstlerische Ausübung der Musik gelegt, nachdem er zuvor dem geistlichen Stand angehört hatte. Den Menschen Zarlino lernen wir aus einer Abhandlung kennen, in der er die Empfehlung der „patienza“ zum Gegenstand einer Untersuchung macht. Er verfasste diese Schrift zur Erleichterung der Leiden, die ihn infolge langer Krankheit und des Todes seiner Mutter betroffen hatten. Im 14. Capitel setzt er auseinander, welche Dinge der Mensch nicht leiden dürfe (a che l'huomo non dee sopportare quelle cose che sono fatte ò dette in dishonore di Dio, e di Santa Chiesa; contra giustizia, e contra i buoni costumi). — Im 19. Kap. beschreibt er die Wirkungen der Geduld: „Sie bringt die Seele in

Von geringerer Bedeutung als Galileis Schriften sind die des Girolamo Mei: anch von ihm wurde die alte und neue Musik verglichen (Discorso sopra la musica antica e moderna, Vened. 1602); eine andere Abhandlung von ihm „de modis Musicæ“ blieb Manuscript. Die zahlreichen, die alte und neue Musik vergleichenden Werke, die in jener Zeit erschienen, zeigen recht deutlich, in welchem Umfange das Interesse an einer Umgestaltung der Musik wach geworden war. Wollte man diesen Produkten jedoch einen direkt fördernden Einfluss auf die Entwicklung der Tonkunst zuschreiben, so würde man ihren Werth jedenfalls zu hoch anschlagen.

Gehen wir über zu den praktischen Versuchen. Vor Allem glaubte man, um einen engeren Anschluss des musikalischen Ausdrucks an den Wortausdruck zu erzielen, die Vielstimmigkeit beseitigen zu müssen und an ihre Stelle die Monodie zu setzen. In einer Stelle bei Doni [1]) spricht sich dies ganz deutlich aus; es heisst daselbst: „Man war allgemein darüber einig, dass die neuere Musik an Anmuth und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft sei, und dass, um diesen Mängeln abzuhelfen, irgend eine Art von Cantilene oder Gesangesweise versucht werden müsse, bei wel-

---

einen ruhigen Hafen, befreit sie von dem entgegengesetzten Willen der Versuchungen, und den stürmischen Wogen der Trübsal.“ —

[1]) Giovan Battista Doni geb. 1594 zu Florenz, gest. 1647 als Sekretär beim Cardinalcollegium (sacro Collegio) in Rom.

cher die Textesworte nicht unverständlich gemacht, noch der Vers zerstört würde.“ Man wünschte also nächst einem sinngemässen auch einen gewissen anmuthigen Gesang zu hören, wobei dem Sänger zugleich Gelegenheit gegeben werden sollte, seine Kunst in verschiedenartigen Verzierungen zu zeigen. Noch deutlicher spricht sich Bardi in einem längern Sendschreiben aus [1]: von der Musik der Alten ausgebend setzt er die Hauptbedingung eines guten Gesanges darein, dass vor Allem die Worte verständlich sein müssten; wie die Seele edler sei als der Körper, so seien auch die Worte edler als der Contrapunkt. „Würde es nicht lächerlich erscheinen,“ fragt Bardi, „wenn Ihr auf öffentlichem Platze den Diener in Begleitung seines Herrn und diesem Befehle geben sähet, oder ein Kind, welches seinen Vater oder Lehrer ermahnen wollte?“ Er führt sodann an, wie auch Cipriano di Rore dies am Ende seines Lebens eingesehen habe; er zeige in seinen letzten Madrigalen („Un altra volta la Germania stride“ — „O sonno, o della quiete umidombrosa schietto arbuscello“ —) das Bestreben, die Worte gut verstehen zu lassen; so dass anzunehmen sei, dass Cipriano, hätte er länger gelebt, die Musik so vervollkommnet hätte, dass Andere mit Leichtigkeit dieselbe zur wahren und vollendeten Tonkunst im Sinne der Griechen gebracht hätten. — Bardi stellt sodann

---

[2]) Abgedruckt bei Doni opp. T. II, pag. 233—242.

folgende Forderungen: dem Sinn des Gedichts müsse Charakter und Tonart entsprechen; — der Sänger habe vor Allem deutlich und sprachgemäss zu singen; — beim Zusammensingen solle Einer sich dem Andern anpassen etc., damit sie „einen Körper“ bildeten. Mehr Freiheit habe der Solist; die Hauptsache aber bleibe: dass der Sänger bemüht sei seinen Gesang mit der grössten Anmuth und Süssigkeit (grazia e dolcezza) auszuführen. Für die Nothwendiekeit dieser „dolcezza“ des Gesangs werden nun Beispiele aus Dante, Petrarca citirt, in denen irgend wie von einem „dolce canto“ die Rede ist. Er schliesst hieraus, dass das Wesen der Musik in nichts Anderem bestehe als in eben dieser „dolcezza“, — „dass, wer gut singen will, die süsseste Musik und die süssesten, wohlgeordneten Weisen auf das Süsseste singen muss.“ —

Auch hier ist es nun wieder Galilei, der die Initiave ergreift. Er war durch den Unterricht, den er bei Zarlino genossen hatte, jedenfalls hinlänglich mit den Lehren der musikalischen Composition vertraut; auch soll seine Fertigkeit als Lautenspieler eine ganz achtungswerthe gewesen sein. Schon früher war er mit einem praktischen Werke in die Oeffentlichkeit getreten; es war dies: „Il Fronimo, Dialogo sopra l'arte del ben intavolare, e rettamente suonare la Musica negli Stromenti artificiali sì di corde come di fiato, ed in particolare nel liuto.“ (Venedig 1569, sowie 1583 und 1584.) Er unternahm es nun, die Monodie

zu verwirklichen; er componirte die Episode von Ugolino aus Dantes Divina Comedia „la bocca sollevò dal fiero pasto", sowie Fragmente aus den Klageliedern Jeremiæ für eine Singstimme und trug diese Compositionen mit Begleitung einer Viola in der Bardischen Gesellschaft vor. Diese ersten Versuche eines melodischen Stiles sind uns nicht erhalten und entziehen sich also gänzlich einer Beurtheilung. Giulio Caccini folgt Galileis Beispiel. Er bricht völlig mit dem Contrapunkt. „Ich habe," sagt er selbst, „bei den gelehrten Unterhaltungen jener Männer mehr gelernt, als vorher durch ein 30jähriges Studium des Contrapunktes." Unter dem Titel: „Le Nuove musiche" erschienen 1601 (Firenze appr. G. Marescotti) seine schon früher componirten Werke. Caccini liess es sich namentlich angelegen sein, Texte zu wählen, die wirklich einer musikalischen Bearbeitung fähig waren und die nicht schon, ganz abgesehen vom Inhalt, durch ihr Metrum eine solche fast unmöglich machten. Der auch sonst bekannt gewordene Dichter Angelo Grillo[1]) lieferte ihm in „i Pietosi affeti" einen ganz brauchbaren Text, ebenso Bardi mit einem „Intermezzo". Caccini selbst versuchte sich in Versen, die ihm zum Theil gar nicht übel gelangen.[2]) Was nun seine

[1]) Abate Angelo Grillo, ein Freund des Tasso.

[2]) Es mag hier eine Strophe einer Canzone, deren Verfasser er sowohl nach Text wie nach Melodie ist, eine Stelle finden. (Vgl. Arteaga a. a. O. I. pag. 244.)

Melodien anbelangt, so gewinnen diese ihren Reiz erst eigentlich durch die Verzierungen, die der Sänger dabei anzubringen weiss. Sagt er doch selbst in der Vorrede zu einer Sammlung von Gesangstücken, er habe sich in der Art des Gesangs einer gewissen Ungebundenheit (sprezzatura) bedient, von der er glaube, dass sie etwas Edles habe. Caccini ist somit der Schöpfer des colorirenden Gesanges; darin besteht denn auch seine Meisterschaft als Sänger und Gesanglehrer.[1]) Als solchen lernen wir ihn näher kennen aus der Vorrede (Ai lettori) zu le Nuove musiche.[2]) Er stellt in derselben zum ersten Male wirkliche Grundsätze eines Kunstgesanges auf und zwar in höchst anschaulicher Weise; dadurch legt er den Grund, auf welchem sich der nun rasch aufblühende künstlerische Sologesang entwickelte. Er entwickelt hier

---

La bella Donna mia
Già sì cortese e pia,
Non so perchè
So ben che mai
Non volge a me
Quei dolci rai:
Ed io pur vivo e spiro!
Sentite che martiro.

[1]) Seine Tochter Francesca, die er selbst im Gesang unterrichtet hatte, wurde eine gefeierte Sängerin (geboren um 1582 zu Florenz).

[2]) Vergl. Auszüge daraus bei Winterfeld a. a. O. II. pag. 13 sowie bei Kiesewetter „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs etc. (1841) pag. 61. —

auch seine Ansichten über das Verhältniss des contrapunktischen Satzes zum ariosen Stil. Den Contrapunkt nennt er „laceramento della Poesia“, ein Zerreissen des poetischen, vom Dichter beabsichtigten Sinnes und Ausdrucks, weil die Worte durch die Menge der Passagen („per la multudine de' passeggi“) verhüllt würden, indem es nichts dem Affekt Entgegengesetzteres gebe, als diese Passagen („non essendo cosa più contraria di lor all' affetto“). Der oberwähnte Dichter Grillo nennt Caccini, in einem Brief,[1]) den er an denselben schreibt, nachdem Caccini seine

---

[1]) Lettere dell' Abate Angelo Grillo. Venezia 1608. T. I, p. 435. Ich lasse den Brief seinem Hauptinhalte nach hier folgen:

„Ella è padre di nuova maniera di musica, d'un cantar senza canto, o piuttosto d'un cantar recitativo, nobile, e non popolare, che non tronca, non mangia, non toglie la vita alle parole, non l'affetto; anzi gliele accresce, raddoppiando in loro spirito e forza. È dunque invenzione sua questa bellissima maniera di cantare, e forse ella è nuovo ritrovatore di quella forma antica perduta già tanto tempo fa nel vario costume d'infinite gente, e sepolta nell' oscura caligine di tanti secoli: il che mi si va più confermando, dopo essersi recitata sotto cotal sua maniera la bella pastorale del signor Ottavio Rinuccini, nella quale coloro che stimano nella poesia drammatica e rappresentativa il coro cosa oziosa, possono per quanto mi ha detto esso signor Ottavio medesimo, benissime chiarirsi a che se ne servivano gli antichi, e di quanto rilievo sia in simili componimenti. In somma questa nuova musica oggidì viene abbraciata universalmente dalle buone orecchie, e dalle corti de' principi italiani e passata a quelle di Spagna, e di Francia, e daltre parti d'Europa, come ho da fedeli relazioni etc.

„Pietosi affeti“ componirt hatte, „den Vater einer Singart, welche nicht die Worte verstümmelt oder verschluckt, ihnen nicht das Leben und die Empfindung raubt; beides vielmehr erhöht, in dem sie dem Worte mehr Geist und Kraft einhaucht.“

Wie man sieht, war zunächst von einer theatralischen Anwendung der Musik nicht die Rede. Sonderbar ist es, wie Caccini selbst später diese seine auf sinngemässen Sologesang gerichteten Bestrebungen mit dem auf dramatische Deklamation dringenden „stilo rappressentativo“ Peris vermengt. Er schreibt in seiner Vorrede zur „Euridice“ (1600), sich an Bardi wendend: „Sie werden darin jenen repräsentativen Stil wiedererkennen, den ich vor vielen Jahren, wie Sie wissen, in der Ekloge des Sanazzaro: „Iten' all' ombra degli ameni“ gebrauchte, sowie in andern meiner Madrigale aus jener Zeit: „Perfidissimo Volto“ — „Vedro il mio Sol“ — „Dovrò dunque morire“ — und ähnlichen. Es ist dies jene Manier, von der Sie mit vielen andern edlen Kunstverständigen in den Jahren, da Ihre Gesellschaft in Florenz blühte, behaupteten, dass die alten Griechen bei der Darstellung ihrer Tragödien und anderer Stücke unter Anwendung des Gesanges sich derselben bedient hätten.“ In seinen vor mehr als 15 Jahren componirten Musikstücken, fährt er fort, habe er nie eine andere Kunst angewendet, als die Nachahmung des Sinnes der Worte (l'imitazione de' sentimenti

delle parole) jene mehr oder weniger ausdrucksvollen Saiten anschlagend, die sich mehr für jene Zierlichkeit (grazia) zu eignen scheinen, welche für den guten Gesang erforderlich sei. — Vergleicht man beider Compositionen, so wird man gleich finden, dass bei Caccinis Melodien von einer Aehnlichkeit mit dem repräsentativen Stil Peris durchaus nicht die Rede sein kann.

Somit war denn die Cantilene gefunden, d. h. eine sich von den übrigen Stimmen abhebende Melodie. Zum erstenmale spricht sich hier Individualität aus: der Componist wählt mit Bewusstsein einen Stoff, den er nach seiner eigenen subjektiven Auffassung zum allgemein verständlichen und daher befriedigenden musikalischen Kunstwerk gestaltet. Der Bardischen Gesellschaft gebührt das Verdienst, diesen ersten Schritt gethan zu haben.

Mit Bardi's Wegzug von Florenz löste sich die Gesellschaft zunächst auf, um jedoch einen neuen Mittelpunkt zu finden im Hause eines andern Florentiner Edelmannes, eines gewissen Jacopo Corsi. Bardi erhielt nämlich 1592 einen Ruf zu Clemens VIII. nach Rom, [1]) scheint aber

---

[1]) Als maestro di Camera des Papstes stand er sehr hoch in dessen Gunst.

auch von dort aus mit seinen Florentiner Freunden in engerem Zusammenhange geblieben zu sein und ihre weiteren Bestrebungen mit Interesse verfolgt zu haben.[1]) Ausser Jacopo Corsi, der uns als grosser Musikverständiger geschildert wird,[2]) finden wir noch den Dichter Ottavio Rinuccini sowie den Sänger Jacopo Peri[3]) in diesem neuen Kreise. Die neue Kunst tritt nun heraus aus dem engeren Cirkel und betritt die Bretter, „die die Welt bedeuten."

---

[1]) Es geht dies hervor aus der eben erwähnten, an Bardi addressirten Vorrede Caccinis vom Jahr 1600, wo es am Schluss heisst:

„Diese Zierlichkeit (grazia) und Gesangesart (er spricht von seiner Musik) ist, wie Sie mir oft bezeugt haben, in Rom allgemein als gut angenommen worden, und ich bitte Sie, mir ihre Protektion zu erhalten, ein Schild, unter ich hoffe stets mich decken zu können und vor den Gefahren geschützt zu sein, die alle ungewöhnlichen Dinge zu umgeben pflegen, indem ich weiss, dass Sie mir immer bezeugen können, dass meine Sachen einem grossen Fürsten nicht missfällig gewesen sind, der, indem er Gelegenheit hat, alle guten Künste kennen zu lernen, am besten darüber urtheilen kann; womit ich, Ihnend die Hand küssend, Unsern Herrn bitte, Sie glücklich zu machen."

[2]) Vergl. Arteaga (a. a. O. I, pag. 246): „Jacopo Corsi altro gentiluomo Fiorentino, non meno fautore delle belle arti, nè meno intelligente nella musica massimamente teorica." —

[3]) Jacopo Peri, florentinischer Edelmann, „il Zazzerino" genannt, ein Schüler Malvezzis; war früher Kapellmeister in Ferrara (um 1590.)

Nicht dass dieser Schritt erst jetzt gethan worden wäre, vielmehr hatte sich schon die mittelalterliche Tonkunst in die Reihe der scenischen Künste gestellt. Es ist also nicht eine neue Kunstgattung, die nun ins Leben tritt; es ist dies hier umsomehr zu betonen, da in vielen musikalischen Handbüchern die Sache gewöhnlich so dargestellt wird, als ob die Oper um 1600 „erfunden" worden wäre. Ganz abgesehen von dem an sich schon unpassenden Ausdruck „erfinden", wo es sich um Entwicklung einer Kunstgattung handelt, ist diese Ansicht eine völlig unrichtige. Die ersten wesentlichen Elemente der Oper finden sich schon weit früher: ich erinnere hier zunächst an das Singspiel des Adam de la Hale,[1]) welches bereits als Vorläuferin der Oper angesehen werden kann. Ferner wurden bei den Komödien bekanntlich sogenannte Intermezzo's (Intermedj) gespielt, die bisweilen fast zur Hauptsache wurden, und in welchen das musikalische Element bereits einen grossen Antheil hatte. Auch die Chöre der Tragödien, die gesungen wurden, weisen auf eine theatralische Anwendung der Musik hin. Bei den Pastoralen vollends finden wir bereits alle wesentlichen Bestandtheile der Oper; so namentlich im Orfeo des Poliziano.[2]) Die Festspiele endlich, die zur Verherrlichung von fürstlichen

[1]) Vergl. o. pag. 3.

[2]) Für den Text siehe J. L. Klein: Geschichte des italienischen Dramas, II. pag. 21 ff.

Hochzeiten oder bei andern festlichen Anlässen aufgeführt wurden, zeigen eine solche Zusammenstellung und Zusammenwirkung von Decoration, Tanz und Gesang, dass in ihnen eigentlich bereits die spätere Prunkoper vorgebildet ist. Ich erwähne hier bloss das Festspiel, das bei Anlass der Vermählung des Galeazzo Sforza mit der Princessin Isabella von Aragonien im Jahr 1488 zu Mailand aufgeführt wurde, wobei eine Reihe mythologischer Scenen von Gesang und Tanz begleitet wurden.[1]) Offenbar kommt es ja nicht auf die Benennung an; ist doch der Name „Oper" als Bezeichnung des durchaus gesungenen Drama's (ohne gesprochene Dialoge) erst später zum terminus technicus erhoben worden, nachdem er wohl schon früher in der Umgangssprache üblich gewesen sein mag.[2])

Es findet somit nun blos eine Anwendung der neuen Musik auf eine längst bestehende Kunstgattung statt; wodurch allerdings dieselbe in einer Weise beeinflusst wird, die für ihre ganze spätere Entwicklung von der grössten Bedeutung ist. Wie wir sahen, dachte die Bardische Ge-

---

[1]) Bei Arteaga (a. a. O. I. pag. 211) ist irrthümlicher Weise 1388 angegeben, ebenso bei Kiesewetter, Beschreib. u. Schicks. d. weltl. Ges., p. 26.

[2]) Bekanntlich findet sich der Name zuerst bei P. Menestrier in dessen „Des représentations en musique, anciennes et modernes". Paris 1681. Die Ueberschriften der Partituren und Textbücher heissen jedoch noch bis ins XVIII. Jahrhundert hinein: Tragedia, Melodramma, dramma per musica.

sellschaft noch durchaus an keine theatralische Anwendung der neuen Musik; auch hierin sind die meisten diesbezüglichen Handbücher im Irrthum, wenn sie den Grafen Bardi als „Hauptförderer der scenischen Musik“ hinstellen. Erst in dem Cirkel des Jacopo Corsi geschieht dieser Schritt auf die Bühne; und Doni hat daher volles Recht, wenn er sagt [1]): „So erhellt denn, dass die wahren Baumeister dieser scenischen Musik im eigentlichsten Sinne die Herren Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini gewesen und die ersten Bildner der erwähnten Tonsetzer“ (nämlich der Peri, Caccini und Monteverde). —

Wenden wir uns nun zu den von Corsi und Rinuccini angestrebten Versuchen. Da es sich hier nicht um eine Geschichte der Oper handelt, so werde ich dieselben nur insofern berücksichtigen als sie von Bedeutung sind für die Entwicklung der Tonkunst.[2]) 1594 wird als erster

---

[1]) Doni, della musica scenica. opp. T. II. pag. 25. Dieses Werk ist die Hauptquelle für die Geschichte aller der auf Ausbildung der Oper gerichteten Bestrebungen jener Zeit.

[2]) Unter diesbezüglichen Werken nenne ich:

E. O. Lindner, „die Entstehung der Oper“ in dessen Sammelwerk „Zur Tonkunst“ (Berlin 1864). H. M. Schletterer, die Entstehung der Oper (1873). J. B. Klein, das musikalische Drama, im II. Band seiner Geschichte d. italien. Dramas (Bd. V. der Geschichte des Dramas.) 1874. — Für Musikproben vergl. Winterfeld, Joh. Gabrielis sein Zeitalter, 1834; ferner Kiesewetter, Beschaffenheit und Schicksale des weltl. Gesanges, 1841.

Versuch vor einer auserlesenen Gesellschaft die Dafne Rinuccinis, componirt von Peri, aufgeführt.[1]) Da Peris Musik verloren gegangen ist, so sind wir für die Beurtheilung ganz auf das zweite musikalische Drama angewiesen, mit welchem nun Peri und Rinuccini in die Oeffentlichkeit traten; es ist dies die Euridice.[2]) Die Monodie, die sich hier in den Einzelgesängen findet, ist jedoch eine wesentlich verschiedene von der Caccinischen. Wenn es dort auf sinngemässen und anmuthigen Gesang ankam, so ist hier die letztere Bedingung (die der Anmuthigkeit) der erstern völlig untergeordnet. Die Musik passt sich ganz genau dem Worte an; der Sänger ist genöthigt, die Noten, die ihm vom Componisten vorgeschrieben, genau einzuhalten, während bei Caccini die Melodie, wie wir sahen, erst durch die Verzierungen gewann, die der Sänger dabei anzubringen wusste. Es ist somit der erste Versuch einer drama-

[1]) Bekanntlich wurde dieses Stück von Opitz übersetzt und mit der Musik von Schütz als erste Oper in Deutschland aufgeführt bei Anlass der Vermählung des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore von Sachsen (1627).

[2]) Le musiche di Jacopo Peri, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice del Signor Ottavio Rinuccini, rappresentate nello sposalizio della Christianissima Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra. Firenze appr. G. Marescotti, 1600. Die musikal. Abtheilung der kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt eine sehr schöne Copie von Winterfeld. (Copiata nella libreria Magliabecchiana nell' inverno 1813—1814.) — Unter dem Titel „la prima Opera in Musica," wurde die Euridice herausgegeben von G. G. Guidi, Firenze 1863.

tischen Deklamation, das eigentliche Recitativ, das uns in diesem „stilo rappresentativo“ vorliegt. Ueber die Art und Weise der Behandlung giebt uns Peri selbst Rechenschaft in der Vorrede zur Euridice[1]): „Nachdem ich er-

[1]) Die Vorrede möge hier ihrem Wortlaut nach folgen: „Ai Lettori. — Prima ch'io vi porga (benigni Lettori) queste Musiche mie, ho stimato convenirmisi farvi noto quello, che m'ha indotto a ritrovare questa nuova maniera di canto, poichè di tutte le operazioni umane, la ragione debbe essere principio, e fonte; e chi non può renderla agevolmente dà a credere, d'aver operato a caso. Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro, ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fosse fatta udire la nostra musica sù le scene; piacque nondimeno a' Signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594) che io adoperandola in altra guisa, mettesi sotto le note la favola di Dafne, dal Signor Ottavio Rinuccini composta, per fare una semplice pruova di quello, che potesse il canto dell' età nostra. Onde veduto, che si trattava di poesia Drammatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla, (e senza dubbio non si parlò mai cantando) stimai, che gli antichi Greci e Romani (i quali secondo l'opinione di molti cantavano su le Scene le Tragedie intere) usassero un' armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto della melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana. E questa è la ragione, onde veggiamo in quelle Poesie aver avuto luogo il Jambo, che non s'inalza, come l'Essametro, ma pure è detto avanzarsi oltre a confini de ragionamenti famigliari. E per ciò tralasciata qualunque altra maniera di canto udito fin quì, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione, che si debbe a questi Poemi; e considerai, che quella sorte di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quala essi chiamavano Diastematica (quasi trattenuta, e sospesa) potesse in parte affretarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del

kannt, dass es sich um dramatische Poesie handelte, in der die Rede durch Gesang nachzuahmen war, gelangte

---

canto sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, e accomodarsi al proposito mio (come l'accomodavano anch' essi, leggendo le Poesie, e i versi Eroici) avvicinandosi all' altra del ragionare, la quale continuata appellavano; il che i nostri moderni (benchè forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro. Conobbi parimente nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa, che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per altre molte, che non s'intuonano, finchè si rittorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza, ed avuto riguardo a que' modi ed a quegli accenti, che nel dolerci, nel rallegrarci ec. in somiglianti cose ci servono, feci muovere il Basso al tempo di quegli, or più, or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false, e tra le buone proporzioni, finchè scorrendo per varie note la voce di chi ragiona, arrivasse a quello, che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concento; e questo non solo, perchè il corso del ragionare non ferisse l'orecchio (quasi intoppando negli incontri delle rippercosse corde, dalle consonanze più spesse) o non paresse in un certo modo ballare al moto de Basso, e principalmente nelle cose, o meste, o gravi, richiedendo per natura l'altre più liete, più spessi movimenti: ma ancora, perchè l'uso delle false, o scemasse, o ricoprisse quel vantaggio, che ci s'aggiugne dalla necessità dell' intonare ogni nota, di che perciò fare potevan forse aver manco bisogno l'antiche Musiche. E però (sì come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle Greche e nelle Romane favole usato) così ho creduto esser quello, che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella. Onde fàtta udire a quei Signori la mia opinione; dimostrai loro questo nuovo modo di cantare, e piacque sommamente, non pure al Sig. Jacopo, il quale aveva di già composte arie bellissime per quella

ich zu der Ueberzeugung, dass Griechen und Römer sich einer Betonung bedient, um so viel hinausgehend über die

---

favola, ma al Sig. Pietro Strozzi, al Sig. Francesco Cini, e ad altri molti intendentissimi gentiluomini (che nella nobiltà fiorisce oggi la musica) come anco a quella famosa, che si può chiamare Euterpe dell' età nostra, la Signora Vittoria Archilei, la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le musiche mie, adornandole, non pure di quei gruppi, e di quei lunghi giri di voce, semplici, e doppi, che dalla vivezza d'ingegno suo son ritrovati ad ogni ora, più per ubbidire all' uso de' nostri tempi, che, perch' ella stimi consistere in essi la bellezza, e la forza del nostro cantare, ma anco di quelle, e vaghezze e leggiadrie, che non si possono scrivere, e scrivendole non s'imparano dagli scritti. L'udì e la commendò Messer Giovanbattista Jacomelli, che in tutte le parti della musica eccellentissimo, ha quasi cambiato il suo cognome col Violino, in cui egli è mirabile: e per tre anni continui che nel Carnovale si rappresentò, fu udita con sommo diletto, e con applauso universale ricevuta, da chiunque si ritrovò. Ma ebbe miglior ventura la presente Euridice, non perchè la sentirono quei Signori, e altri valorosi uomini, ch'io nominai, e di più il Sig. Conte Alfonso Fontanella, e il Sig. Orazio Vecchi, testimoni nobilissimi del mio pensiero, ma perche' fu rappresentate ad una Regina si grande, e a tanti famosi Principi d'Italia e di Francia, e fu cantata da più eccellenti Musici de nostri tempi; tra i quali il Sig. Francesco Rosi, nobile Aretino, rappresentò Aminta, il Sign. Antonio Brandi Arcetro, e il Sign. Melchior Palantrotti Plutone; e dentro alla scena fu sonata da Signori per nobiltà di sangue, e per eccellenza di musica Illustri, il Sign. Jacopo Corsi, che tanto spesso ho nominato, sonò un Gravicembalo; e il Sign. Don Grazia Montalvo un Chitarrone; Messer Giov. Battista dal Violino una Lira grande; e Messer Giov. Lapi un liuto grosso. E benchè fin allora l'avessi fatta nel modo appunto, che ora viene in

des gewöhnlichen Sprechens, als heruntergehend unter melodisches Singen, also ein Mittleres darstellend.“ Er habe nun jede seither gebräuchliche Gesangsart bei Seite gesetzt und einen Wechsel von gehaltenem (diästematischem) Gesang und einem mehr der Redeweise sich nähernden angewendet. Den Bass habe er den Accenten gemäss, die einzelne hervortretende Worte verlangten, behandelt, so dass er bald den Affekten folge, bald festgehalten sei, bis wieder ein Wort zu einem neuen Zusammenklang Veranlassung gehe. „Und diess nicht allein, damit

---

luce: nondimeno Giulio Caccini (detto Romano) il cui sommo valore è noto al Mondo, fece l'arie d'Euridice, e alcune del Pastore e Ninfa del Coro, et dei Cori: Al Canto, Al Ballo, Sospirate, e Poiche' gli eterni imperi. E questo, perché dovevano esser cantate da persone dependenti da lui, le quali Arie si leggono nella sua composta, e stampata pur dopo, che questa mia fu rappresentata a Sua maesta' Cristianissima. — Ricevetela però benignamente cortesi lettori e benchè io non sia arrivato con questo modo, fin dove mi pareva di poter giugnere (essendo stato freno al mio corso il rispetto della novità) graditela in ogni modo; e forse avverrà, ch'in altra occasione io vi dimostri cosa più perfetta di questa. Intanto mi parrà d'aver fatto assai, avendo aperta la strada al valor altrui, di camminare per le mie orme alla gloria, dove a me non è dato di poter pervenire. E spero, che l'uso delle false, sonate e cantate, senza paura discretamente, e appunto (essendo piaciute a tanti e sì valorosi uomini) non vi saranno di noja, massime nell'arie più meste, e più gravi, d'Orfeo, d'Arcetro, e di Dafne, rapresentate con molta grazia da Jacopo Giusti, fanciuletto lucchese. E vivete felici.“

der Rede Lauf das Ohr nicht verletze — gleichsam strauchelnd im Begegnen der angeschlagenen Saiten, der zu gehäuften Consonanzen, — oder zur Bewegung des Basses sozusagen zu tanzen scheine — zumal bei traurigen und ernsten Stellen, während fröhlichere naturgemäss lebhafteren Fluss erfordern, — sondern auch damit der Gebrauch der falschen Tonverhältnisse (durchgehende Intervalle) jenen Vorzug mindere oder verderbe, der sich an die Nothwendigkeit knüpft, jede Note zu betonen, was zu thun die antiken Tonstücke vielleicht weniger nöthig hatten. Er vermuthe, dass der Gesang, der sich genau dem Texte anfügt, der allein richtige sein dürfte."

In der Notenschrift kommt die neue Betrachtungsweise der Harmonie durch den bezifferten Bass zur Erscheinug; diese Bassstimme ist nun so angeordnet, dass ein Akkord eintritt, so oft die Declamation der Worte eine solche Betonung verlangt. Alle Einzelreden sind so gesetzt; die Chöre sind in der einfachsten Setzart (4- und 5stimmig) gehalten. Die Instrumentalbegleitung hat noch durchaus keine selbstständige Bedeutung; sie dient blos zur Unterstützung des Sängers und soll vom Zuhörer eigentlich gar nicht gehört werden, wesshalb die Instrumentalisten auch hinter der Scene aufgestellt waren. (Vergl. die Vorrede: „dentro alla scena fu sonata.") Bloss ein einziges Mal kommt ein Triflauto zur Anwendung, indem der Gesang des Hirten Tirsi von einer solchen begleitet wird; ferner schliessen die

einzelnen Strophen des Prolog's mit einem ganz kurzen Ritornello für Instrumente ab; wie ein solches auch auf den Schlusschor folgt, wobei nach Vorschrift 2 „soli del Coro" zu tanzen haben. Im Uebrigen ist jedoch die ganze Begleitung wie gesagt blos zur Unterstützung des Sängers. In der für Tenor geschriebenen Partie des Orfeo, welche Peri bei der Aufführung selbst sang, sowie in der von einer Sopranstimme vorgetragenen Erzählung von Euridicens Tod hat der Componist mit seinen ihm zu Gebote stehenden Mitteln einen wirklich ergreifenden Ausdruck erreicht.

Was nun den Text anbelangt, so hat Rinuccini[1]) den antiken Stoff wesentlich modernisirt durch eine Abweichung, die er selbst zu entschuldigen für gut findet. Er übergeht nämlich die bekannte Bedingung, unter welcher Pluto allein die Euridice zur Oberwelt zurückkehren lässt, und ebenso den damit verknüpften Tod des thrakischen Sängers. In

---

[1]) Seine Biographie findet sich in der Pinacotheca imaginum illustrium virorum etc. (Colon. Agripp. 1643) des Nicius Erythräus. Nach diesem verstarb der Dichter zu Florenz (1621), nachdem er von Frankreich zurückgekehrt war, wohin er Maria Medici als Kammerherr begleitet hatte. („Mariam Medicaeam Galliæ reginam non majori aemulatione quam vanitate adamavit" — „quam etiam, honoris gratia, prosecutus est euntem in Galliam" — s, pag. 62 bei Erythräus.) Seine Gedichte wurden von seinem Sohn herausgegeben und erschienen 1622 zu Florenz. (Poesie del Sr. Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII Re de Francia e di Navara. In Firenze appr. J. Giunti.)

der Dedication der Oper gibt der Dichter als Grund dieser Aenderung an den festlichen Anlass, der einen fröhlichen Abschluss des Stückes verlange.[1]) So tritt denn schon gleich im Prolog die „Tragedia" als Freudenverkündigerin auf:

Lungi via lungi pur da regii tetti
Simulacri funesti, ombre d'affanni,
Ecco i mesti coturni, e i foschi panni
Cangio, e desto nei cor più dolci affetti.

Die Freude am Leben, die sich hier ausspricht, bildet von nun an auf lange die Signatur des Operncharakters. Die Euridice dürfte wohl das beste Werk des Dichters sein und bildet als Opernlibretto daher den würdigen Anfang einer aufblühenden Kunstgattung, in der man nur zu bald in textlicher Beziehung unter das Niveau der Mittelmässigkeit herabsank.[2])

Der aus den bisher erwähnten Versuchen resultirende

[1]) „Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo, ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, havendo per mia giustificazione esempio di Poeti Greci, in altre favole, e il nostro Dante ardi di affermare essersi sommerso Ulisse nella sua navigazione, tutto che Omero e gli altri poeti havessero cantato il contrario."

[2]) Als Textprobe der Euridice möge hier die Erzählung vom Tode der Euridice eine Stelle finden:

Orf. Ninfa, deh! sii contenta
Ridir perchè t'affani
Che tacciuto martir troppo tormenta.

Gewinn für die Tonkunst bestand, wie wir sahen, hauptsächlich darin, dass man erstens nunmehr den Anschluss

---

Daf. Com' esser può giammai
Ch'io narri e ch'io riveli
Sì miserabil caso? o fato! o Cielo!
Deh! lasciami tacer, troppo il saprai.
Coro. Dì pur: sovente del timor l'affanno
È dell' istesso mal più grave assai.
Daf. Troppo più del timor fia grave il danno.
Orf. Ah non sospender più l'alma dubbiosa.
Daf. Per quel vago boschetto,
Ove rigando i fiori
Lento trascorre il fonte degli allori,
Prendea dolce diletto,
Con le compagne sue la bella Sposa.
Chi violetta, o rosa
Per far ghirlanda al crine
Tagliea dal prato, e dall' acute spine,
E qual, posando il fianco
Sulla fiorita sponda,
Dolce cantave al mormorar dell' onda.
Ma la bella Euridice
Movea, danzando, il piè sul verde prato,
Quando (ria sorte acerba!)
Angue crudo e spietato,
Che celato giacea tra fiori, e l'erba
Punsele il piè con sì maligno dente
Ch'impallidì repente,
Come raggio di Sol, che nube adombri:
E dal profondo cuore
Con un sospir mortale,
Sì spaventoso ohime! sospinse fuore,

der Musik an den Text erreicht hatte; die Missgriffe in der Wahl des Textes, die bei der Polyphonie etwas Gewöhnliches gewesen waren, verschwinden nun. Beim zweiten Resultat jener Bestrebungen, der Verwirklichung der Monodie, ist es wohl erlaubt zu fragen, ob da auch von einem Gewinn die Rede sein kann. Auch dies wird zu bejahen sein, wenn man bedenkt, dass in diesen ersten Versuchen, die allerdings das Unbehülfliche und Unvollkommene solcher überall zeigen, bereits die Keime für eine spätere Entwicklung vorhanden sind: bei Peri das recitative, rein auf die Sinngemässheit gerichtete Element, bei Caccini das colorirende, ariose.[1]) Die Harmonie war, wie wir sahen, auch noch ein äusserst schwaches Kunstmittel. — Es musste sich nun darum handeln, sollten diese Errungenschaften wirklich der Tonkunst nutzbar ge-

---

Che quasi avesse l'ale
Giunse ogni Ninfa al doloroso suono;
Ed ella in abbandono
Tutta lasciossi allor nelle altrui braccia.
Un sudor via più freddo assai che giaccio
Sporgea il bel volto, e le dorate chiome.
Indi s'udio il tuo nome
Fra le labbra suonar fredde e tremanti:
E volti gli occhi al Cielo
Scolorito il bel viso, e i bei sembianti
Pestò tanta bellezza immobil gelo.

[1]) Für Musikproben beider s. bei Kiesewetter, a a. O. Beilage 46, pag. 82 u. 98.

macht worden, dass eine Künstlerhand die noch unvereinigten und unentwickelten Elemente zu wirklich brauchbaren Mitteln des künstlerischen Ausdruckes gestaltete.

Die Verbindung dieser noch unvermittelten Theilglieder zum harmonischen Körper wurde vollzogen von Claudio Monteverde.[1]) Zum Theil hatte dieser Meister bereits mit dem 3. Buche seiner Madrigale (1598) mit dem alten Tonsystem gebrochen. Er wendet nämlich hier mit Bewusstsein frei eintretende Dissonanzen an. Auf die Angriffe hin, die hierauf erfolgten, namentlich von Seiten des Artusi,[2]) giebt Monteverde einen neuen Band Madrigale heraus und stellt zugleich eine Rechtfertigung in Aussicht. Diese erfolgt zugleich mit einer neuen Sammlung (Scherzi musicali für 3 Stimmen), indem sein Bruder es unternimmt, Artusi zu widerlegen. Er erklärt: Die wahre Kunst verfolge die Vollendung der Melodie, sie betrachte die Harmonie als befohlen, nicht als befehlend. Da Artusi sich auf die Autorität Zarlinos berufen hatte, so wird ihm nun folgender Bescheid: Zarlino richte sich durchaus nach Willaert, nach ihm müsste

---

[1]) Geb. um 1568 zu Cremona, schon früh als trefflicher Violaspieler bekannt kam er in den Dienst des Herzogs von Mantua. Unter Marco Ingegneri studirte er den Contrapunkt und trat 1582 mit eigenen Compositionen in die Oeffentlichkeit.

[2]) Artusi, Giov. Maria aus Bologna. Delle imperfettioni della moderna Musica. Venedig 1600.

jede Art von Cantilene stets dieselbe Harmonie haben, und eine solche in sich abgeschlossene sei unfähig, sich dem Wortausdruck anzuschliessen; Monteverde dagegen sei der Ansicht des Plato, wonach das Melodische aus drei Dingen bestehe: der Rede, der Harmonie und dem Rhythmus;[1]) Consonanz und Dissonanz, Harmonie wie Rhythmus richte sich nach der Rede, und diese selbst nach der jedesmaligen Gemüthsbewegung.

1607 orschien Monteverdes erstes musikalische Drama, der Orpheus. Der Text ist schwächer als der Rinuccinische; dagegen ist die musikalische Behandlung nun schon eine andere. Eine scharfe Sonderung zwischen Recitativ und Aria tritt ein, die Declamation ist leidenschaftlicher, und wird unterstützt von einer Begleitung, die sich nicht scheut, die stärksten Dissonanzen hören zu lassen, wenn der Text Veranlassung giebt. Die Begleitung dient nicht mehr bloss dem Sänger als Unterstützung, sondern sie betheiligt sich in selbständiger Weise an der musikalischen Darstellung. Ein neues Moment tritt hinzu: die Klangfarbe wird benützt zum Zweck der Charakterisirung der „Stimmung". Charon weigert sich anfänglich, Orpheus den Eintritt in die Unterwelt zu gestatten; bei dieser Weigerung treten die Rohrwerke hervor. Der nun folgende recitative, dabei aber reich colorirte Gesang des

[1]) Eine damals sehr häufig citirte Stelle aus Platos „Staat". (S. Plat. Polit. III cap. X.)

Orpheus wird begleitet von Flöten und Cithern, nach und nach treten Violinen, Cornets und schliesslich die Doppelharfe dazu. Beim letzten Verse sinkt Charon in Schlaf unter den leise hingezogenen Tönen der Violine und des Basses.[1])

Bei Caccini und Peri bestand das Wesen ihrer Melodien darin, dass dieselben dem Wortsinn gewissermassen als Colorit dienten; Monteverdes Musik hingegen ist die in Tönen aus der Tiefe hervorquellende Empfindung und Leidenschaft. Das verleiht desshalb auch seiner Musik so sehr den dramatischen Charakter. Ist ja doch in gewissem Sinne die Dissonanz, die Monteverde geflissentlich aufsucht — „Monteverde cerca più le dissonanze“ [2]) — ein recht dramatisches Element; die Dissonanz in ihrer kühnsten Anwendung, welcher eine kunstvolle Auflösung folgt. Eine andere Frage ist es jedoch, ob diese musikalischen Tragödien fähig waren, eine eigentlich tragische Wirkung zu erzielen. Darauf ist mit einem Nein zu antworten. Wurde ja doch von vorneherein die „Tragedia“ in eine „Freudenverkündigerin“ umgewandelt: der Euridice-Prolog kann geradezu als ein die Signatur der ganzen Kunstgattung

---

[1]) Monteverde verfügt bereits über ein ziemlich reiches Orchester. Dasselbe bestand aus: 2 Clavicembali, 2 Contrabassi de Viola, 10 Viola da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccolini alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi a legno, 3 Bassi da Gamba, 4 Tromboni, 1 Regale, 2 Cornetti, 1 Flautina alla vigesima seconda, 1 Clarino con 3 Trompe sordine.

[2]) Doni a. a. O. II p. 128.

ausdrückendes Motto angesehen werden. Ueberhaupt hat die italienische Oper bis jetzt noch nicht vermocht, zur wirklichen Tragik zu gelangen. Hingegen tönen uns aus Glucks und Mozarts Musik jene süssen Schauer der antiken Tragödie entgegen; und es dürfte vielleicht die Wirkung des Chores der Schattenseelen im Orpheus oder des steinernen Gastes im Don Juan jener tragischen Stimmung ähnlich sein, die ein Chor des Aeschylos oder Sophokles hervorzubringen vermochte. —

Mit der Ausbildung des musikalischen Dramas, wo alle Tonmittel auf Ausdruck des unmittelbarsten Gefühllebens gerichtet waren, und wo bereits eine in Tönen ausgesprochene Wiedergabe des ganzen Lebens angestrebt wurde, steht in engem Zusammenhang die Ausbildung der übrigen Richtungen weltlicher Musik. Vor Allem sind es der Sologesang und des Solospiel, die nun aufblühen. Es spricht sich darin das individuelle Empfinden aus, das nun endlich in der Musik zu seinem Recht gelangt ist.

Recht deutlich zeigt sich dies beim deutschen Lied. Das Volkslied hatte sich längst von seinem ursprünglichen Boden losgelöst und war ganz unter die Herrschaft des Contrapunktes gerathen.[1]) Da beginnt das italienische

---

[1]) Die bedeutendsten Meister des Contrapunkts in Deutschland bearbeiteten die Volkslieder; so Senfl, Eccard und auch Orlandus Lassus. Man vergl. die Sammlungen von Ott und Forster. (Ott, 115 deutsche mehrstimmige Lieder, Nürnberg 1544. Dieses Werk

Tanzlied (Vilanellen und Falalas), namentlich durch Leo Hassler († 1612), den Schüler des Andrea Gabrieli, eingeführt,[1]) seinen Einfluss geltend zu machen: die Melodie gewinnt merklich, sie befreit sich allmählig aus ihrer Befangenheit in der Polyphonie; bis denn endlich mit der Einführung der Monodie und unter dem Einflusse der neuen italienischen Gesangweise das Lied ganz mit der Vielstimmigkeit (2 Stimmen waren bis dahin das mindeste gewesen) bricht. Es beginnt nun die Pflege der Melodie im einstimmigen Liede.

Unter den Meistern des deutschen Liedes ist es zuvörderst Michael Prätorius (1571 — 1621)[2]) der eine Vermittlung des sinnlich reizvollen Elementes der italienischen Melodie mit der deutschen Tonkunst anstrebt. In seinen einstimmigen Liedern ist die Melodie auf das Reichste mit allerhand Figurenwerk ausgeschmückt, ohne dass dabei

---

wird gegenwärtig von der Berliner Gesellschaft für Musikforschung publizirt, vgl. die bereits erschienenen Publikationen.) — Ausgang des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts riss eine arge Verwilderung in den mehrstimmigen Liedern ein. Paul Kauffmanns zu Nürnberg erschienener „Musikalischer Zeitvertreiber" und besonders Jeeps Studenten-Gärtlein (1607 — 1613) liefern den Beweis.

[1]) Lustgärtlein 1601 Nürnberg. — Newe teutsche Gesänge nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten, 1596.

[2]) Musarum Aoniarum tertia Erato, darinnen vier und vierzig auserlesene teutsche weltliche Lieder begriffen. Hamburg 1611.

der Anschluss an das Wort unberücksichtigt bliebe. In seinen mehrstimmigen Compositionen ist er bemüht durch die klangvollste Harmonik, durch eigenthümliche Zusammenstellung der Stimmen und Instrumente neue Klangwirkungen zu erzielen.[1]) Bei Johann Hermann Schein (1596—1630) vollzieht sich diese Vermittlung in einer für das deutsche Lied noch fruchtbringenderen Weise; bei ihm bleibt wenigstens die Melodie echt deutsch, zeigt aber in ihrer Beweglichkeit und Süsse deutlich die Einflüsse der italienischen Gesangsweise. Hauptsächlich sind es die „Waldliederlein“,[2]) die hier in Betracht kommen, während die des „Venuskränzlein“[3]) noch vorwiegend unter deutschem Einfluss entstanden sind. Die „Waldliederlein“ haben einen bezifferten Bass; sie können 1- oder 2stimmig gesungen werden; die Begleitung wird alsdann von einem Instrument übernommen. Die mehrstimmigen Lieder eines M. Zang, E. Widmann u. s. w. fanden zu ihrer Zeit weniger Be-

---

[1]) In seinem Werke „Syntagma Musicum“ (3 Theile 1615, 1619 Wolfenbüttel und Wittenberg) gibt er genaue Vorschriften und treffende Winke dazu.

[2]) Musica boscareccia oder Waldliederlein auff Italienische Vilanellische Invention, mit 3 Stimmen. Beydes für sich allein mit lebendigen Stimmen oder in ein Clavicembal, Spinet, Tiorba oder Lauten, wie auff musikalischen Instrumenten anmutig und lieblich zu spielen, fingiert und componirt. 1621.

[3]) Venus-Kränzlein oder weltliche Lieder mit 5 Stimmen, neben etlichen Intraden, Galliarden etc. Leipzig 1609.

achtung, da überall im Haus und schon sogar in der Kirche der Sologesang den mehrstimmigen zu verdrängen beginnt. Die Begleitung dieser Solos zeigt durchaus keine künstlichen Stimmverflechtungen, ja bisweilen ist sie auf die einfachsten Grundbestandtheile zurückgeführt. — Der treffliche Liedersänger Heinrich Albert (1604—1651), der viele Lieder des Königsberger Dichterkreises, welchem er bekanntlich auch als Dichter angehört, in Musik gesetzt, findet es nöthig in der Vorrede zu seinem „Lustwäldlein“ [1]) Vorschriften über die Ausführung seiner Lieder zu geben. Er ermahnt für die Begleitung einen zu wählen, „der nach Gelegenheit seines Instrumentes mit General-Basse recht wisse umbzugehen.“ Auch der Sänger erhält Lehren hauptsächlich bezüglich der Aussprache: „Nachmals auch eines Sängers gebrauchen, der nebenst anderer Erforderniss, die Worte deutlich und wohl herauss bringe und in derselben Aussprache in denen Syllaben, so auff Consonantes oder Diphtongos enden, nicht eher den Consonanten oder letzten Vocalem Diphtongi anschlage, denn es Zeit ist.“ „Könnet ihr einen Violon dabei haben,“ fährt er fort, „werden solche Lieder umb so viel bessere Verrichtung thun, daneben auch dieses

[1]) „Poetisch-musikalisches Lustwäldlein“, das ist: Arien oder Melodeyen, etlicher theils geistlicher, theils weltlicher Lieder. 8 Hefte. — Sie erschienen in den Jahren 1638—1650 und dann auch in neuen Ausgaben. — Bekannt ist von Albert das Kirchenlied: „Gott des Himmels und der Erden“.

zu erinnern, dass der Sänger in denen Liedern, welche in genere recitativo gesetzet, (so auff die meisten Syllaben Fusas haben) fast keines Taktes sich gebrauche; sondern die Worte, wie sie ungefehrlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzehlung ausgeredet werden, singe.“ Wir finden hier eine Vorschrift für den Vortrag der Recitative, und zwar in diesem Stil gesetzter Lieder; ein Beweis, wie diese Gattung in Deutschland bereits festen Fuss gefasst hatte. Albert hatte es auch bereits erkannt, dass jede Strophe des Liedes ihre eigene Musik haben müsse. Dieses „Durchkomponiren“ eines Liedes verbreitete sich jedoch erst Ende des vorigen Jahrhunderts in allgemeiner Weise. Im XVII. Jahrhundert veranlasste diese Anschauung die Componisten blos dazu, mehr der Arie und dem Concert ihre Thätigkeit zuzuwenden. Dazu kam nun auch noch, dass Ende des XVII. Jahrhunderts das ganze Musiktreiben sehr stark von der Oper beeinflusst wurde.[1]) In Italien hatte dieselbe schon längst den musikalischen Genius völlig monopolisirt.

---

[1]) Reinhard Keiser (1673—1739) schreibt in der Vorrede seiner Cantaten-Sammlung (Gemüthsergötzung, bestehend in einigen Sing-Gedichten, mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten. Hamburg, gedruckt und verlegt bei Nicolaus Spieringk 1698). „Dass diese (die Cantaten) die alten Bürger, nemlich die ehemaligen Teutschen Lieder, gar ausgetrieben haben. Es ist aber die Erfindung derselben von den Opern hergekommen.“ Wie dies gekommen, wird im Weiteren erklärt.

Auch im Gebiete der Kirchenmusik machte sich sehr bald der Einfluss der Oper geltend. Schon um 1596 war durch Viadanas [1]) „Kirchenconcerte“ ein melodischer Stil in die Kirche eingeführt worden. Wenn diese Melodien auch nicht immer von grosser Tiefe sind, so sind sie doch alle äusserst singbar und gefällig. Eine Anweisung zur Begleitung derselben gibt der Componist in einer Abhandlung (Sopra il modo che dee tener l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo etc.), welche als Vorrede zu seinen „Kirchenconcerten“ gedruckt ist. Charakteristisch ist der Beweggrund, der Viadana zu dieser Neuerung veranlasst: nämlich den Sängern dadurch Gelegenheit zu geben, durch ihren Sologesang sich hervorzuthun und Ehre einzulegen.

Auch völlig dramatische Stücke, sogenannte geistliche Tragödien kommen in der Kirche zur Aufführung. Die Magdalena des Erythräus mit der Musik des Virgilio Mazzochi wird noch von Späteren ganz besonders hervorgehoben. Erythräus schreibt selbst hierüber in einem seiner Briefe [2]): „In diesem Jahre (1634) haben wir die Magdalena gegeben, wie sie am Grabe Christi weint, indem sie

[1]) Ludovico Viadana, ein Spanier, Capellmeister zu Mantua. Seine Werke wurden in Venedig bei Vincenti gedruckt 1600—1622: es sind darunter 10 Bände 2—4stimmiger Kirchenconcerte sowie „Cento Concerti“ (1—4stimmig).

[2]) Epist. ad. divers. lib. IV ep. 16. — Diese Briefsammlung des Erythräus (Epistolæ ad diversos 1645—1649 Amstel.) ist eine

glaubt, dass der Leichnam Christi ihr gestohlen und fortgenommen sei; sie hatte einen solchen Erfolg, dass sie zwanzig Male wiederholt werden musste.“ Diese Aufführungen fanden statt in der Capelle der Congregation des Oratorii zu Rom.[1]) Ein anderes Stück, das ebenfalls sehr viel Aufsehen erregte war der vom Eviraten Vittorio Loreto componirte Ignaz Loyola.

Wie bekannt verbanden sich namentlich in Italien mit den kirchlichen Festen allerlei weltliche Vergnügungen. So beschreibt Giovanni de Rossi[2]) in einem Brief an eine römische Dame (Maria Isabella Accorombona Ubaldi) eine Feier des Geburtsfestes der heil. Jungfrau, veranstaltet von dem bereits erwähnten Loreto, bei der es toll genug herging. Ein allfälliger Tadel kann daher nicht die Musik treffen, sondern höchstens das weltliche Treiben des damaligen Roms. Dass überhaupt weltliche Musikformen in die Kirche eingeführt wurden, kann nur insofern vom Uebel sein, dass

---

werthvolle Quelle für die Culturgeschichte jener Zeit; wichtiger als die schon erwähnte Pinacothek (vgl. o. pag. 53), in welcher namentlich die mangelhaften Zeitangaben (nebst dem partheiischen Urtheil) zu rügen sind. — Janus Nicius Erythräus (eigentlich Giovanni Vittorio Rossi) geb. in Rom 1577, † 1647, war Mitglied der römischen Academia degli Umoristi.

[1]) Vergl. hiezu sowie zu dem folgenden die Biographie des Sängers Vittorio Loreto in Erythräus Pinacotheca.

[2]) Der Brief befindet sich in der Briefsammlung des Erythräus. (Ep. ad div. Vol. post. lib. VI. ep. 7.) — Ueber die Dame selbst vergl. Pinacotheca III. LXVI.

damit auch zugleich weltlicher Sinn Eingang gewann. Fétis sieht schon in der Ausbildung des leidenschaftlichen Genres bei Monteverde und in dessen Uebertragung auf die Kirchenmusik den Anfang zum Verfall derselben. Offenbar kommt bei der kirchlichen Tonkunst bereits ein ausserkünstlerisches Interesse ins Spiel, nämlich die Frage des für den Cultus Passenden oder Unpassenden. Für die ästhetische Beurtheilung der betreffenden Kunstwerke kann jedoch diese Frage nicht in Betracht kommen. Jedenfalls kann man die Einführung des dramatischen Stiles in die Kirche nicht unbedingt verwerfen, man müsste denn die ganze Cantaten- und Oratorienmusik mit verdammen.

Uebrigens wichen schon in damaliger Zeit die Meinungen über diesen Punkt bedeutend auseinander. Pietro della Valle[1]) spricht sich in einer an einen gewissen Lelio Guidiccioni gerichteten Abhandlung in Betreff der Kirchenmusik in der Weise aus, dass er sagt, er müsse offen gestehen, seit man auch in der Kirche eine preiswürdigere Musik habe, gehe er viel lieber in die Kirche was ohne dieselbe viel seltener geschehen würde, — auch möge es vielen Andern ebenso ergehen.[2]) Von protestan-

[1]) Geb. zu Rom 1586, † ebendaselbst 1652. Valle hatte sehr lange den Orient bereist und gehört mit zu den besten Reisebeschreibern des XVII. Jahrhunderts.

[2]) Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata. Discorso al Sig. Ottavio Guidiccioni. 1640. (Abgedruckt bei Doni opp. Tom. II. pag.

tischer Seite aus dagegen wurde geklagt über den Verfall der kirchlichen Tonkunst. Der Hamburger Cantor Erasmus Sartorius († um 1640 in hohem Alter) kann nicht umhin in der Vorrede zu seiner „tractatio institutionum musicarum“,[1]) die an den Senat von Hamburg gerichtet ist, eine Ermahnung ergehen zu lassen an die Lenker von Kirchen und Schulen, ja nicht leichthin und ohne Nothwendigkeit den Stand der Musik zu verändern (ne temere aliquid moveant nec rerum sibi commissarum statum nulla necessitate compulsi subinde immutent); denn eine solche Veränderung wäre geradezu staatsgefährlich! (mutata musica mutatur Respublica.) Sein Tadel trifft hauptsächlich die Anwendung der Blasinstrumente und Pauken bei der Kirchenmusik; er empfiehlt wieder zurückzukehren zu den Sequenzen und Responsorien der alten Bischöfe der Chri-

---

249.) Das Buch ist von grossem Werth für die musik. Literatur des XV. bis Anfang des XVII. Jahrh. — Guidiccioni hatte sich geäussert, die Musik sei vom XV. Jahrhundert an bis in die Mitte des XVII. in Verfall gerathen, um ihm das Gegentheil zu beweisen verfasste Valle dieses Werk.

[1]) Institutionum musicarum tractatio nova et brevis duobus libris comprehensa, quibus non tantum artis præcepta breviter et dilucide proponuntur, rerum etiam pulcherrima modorum musicorum doctrina exhibetur et exemplis illustratur. Præmittitur oratio de hujus artis inventoribus, præstantia, utilitate. Item aliquot fugæ pro discipulis II. et III. classis Scholæ Hamburgensis autore Erasmo Sartorio, Cantore. Hamburgi anno M.DC.XXXV.

stenheit.[1]) In dem der Vorrede folgenden „Encomium Musicum“ tröstet er sich am Schlusse, (nachdem er sich

---

[1]) Einige der interessantesten Stellen mögen hier nachfolgen: „Non cuivis loco et tempori quamvis Musicam convenire, facile videt non tantum Musicus — — nec credo, quemquam tam absurdi aut ingenii aut judicii hominem reperiri qui non cognoscat, aliud et vocum et instrumentorum musicorum genus congruens et decorum esse ecclesiasticis congressibus, aliud copiis militaribus. Videmusne quam multis in locis Germaniæ nostræ longe frequentior sit bellicæ quam Ecclesiasticæ Musicæ sonus, ut videantur, qui propria castrorum instrumenta in templa intulerunt, — — — Nondum constat, an fuerit antiquis Judæis Tympanum illud, quod apud nos de sonitu Trumulum vocant. — — Absurdæ confusionis autores, qui cujusvis generis sonos cuivis loco accomodant. — — — Et hae quidem cantiones (sc. Ambrosii, Augustini etc.) quare in templis nostris retineri non possint, fateor me non intelligere ut nec assequi consilium eorum, qui easdem apud imperitam multitudinem in odium vocant et a coetu Ecclesiastico exterminandas censent. — — nihilne in templis cani, quod a pueris, mulierculis, et illiteratis quibusque intellegi non possit, volunt; plebeiam nescio quid et profanum et quod quotidiano usu et tractandi consuetudine vilescere jam et in contemptum abire coepit, in Ecclesias inducunt,“ — —

„Hodie, proh dolor, Musica clientula facta est lenociniorum vanitatis, illecebrarum ac voluptatum. Hodie Musica apud multos meretricis induit faciem, et impudicos conceptus exprimere, hominesque ad lasciviam irritare jubetur, potius quam ad virtutem et honestam recreationem. Hinc est, quod hodie paucissimi eam profiteantur, et fere dixerim, soli homines e fece plebis illique qui et fortunas et existimationem pridem decoxerunt.“ An die Anekdote vom Scythen, der lieber ein Pferd wiehern hörte als ein Flötenspiel,

bitter beklagt über den Missbrauch der Musik, nicht ohne zahlreiche Invektiven gegen diejenigen, die nach seiner Ansicht Schuld sind an dem Verfalle): „abusus non tollit rem ipsam reive usum. Intra cancellos et terminos suæ professionis maneat Musica, et quidquid etiam ogganiat Scythica et ἄμουσος gens, semper honos nomenque ejus laudesque manebunt.“ —

Für die Weiterentwicklung der Tonkunst war gerade die innige Verschmelzung und völlige Durchdringung beider Formen, der Kirchen und Opernmusik, von grösster Bedeutung. In der Mozart'schen Zauberflöte hat sich diese Verbindung vollzogen, nachdem die Tonkunst längst der Verwirklichung dieses Ideals entgegengerungen hatte. —

Wie oben gezeigt wurde, bildeten die ausübenden Tonkünstler bis tief ins XVI. Jahrhundert hinein eine förmliche Corporation; auch hier macht sich nun der befreiende Einfluss der Renaissance geltend. Gerade diese corporative Stellung der Musiker hatte mit dazu beigetragen, der Tonkunst so lange den Charakter des Mittelalterlichen zu bewahren. Die Folge einer eigenthümlichen Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Künstler ist es nun, die bewirkt, dass mit der Umgestaltung der Musik auch die Emancipirung des Künstlers erfolgt. In dem aufblühenden Solo-

---

schliesst sich noch die Bemerkung: „multi sunt hodie, qui aures a Musis remotas animumque in præsepibus potius apud asinos et equos quam in litteris ac virtute habent.“

gesang und Solospiel war einer subjektiven Auffassung der Kunstwerke ein weites Feld geboten, sowohl für den ausübenden Tonkünstler als auch für das aufnehmende Publikum. Es zeigt sich dies recht deutlich in dem sich rasch entwickelnden Virtuosenthum und Virtuosencultus.

Schon in der Vorrede zur Euridice[1]) werden die Sänger, die bei der Aufführung derselben mitwirkten, angeführt; besonders ausgezeichnet wird eine Signora Vittoria Archilei, von der Peri sagt, dass sie die Euterpe jener Zeit genannt werden könne (che si può chiamare Euterpe dell' età nostra). Sie habe, fährt er fort, seine Tonstücke stets ihres Gesanges für würdig erachtet, indem sie dieselben nicht nur mit jenen Trillern und langen einfachen und doppelten Schnörkeln (giri de voce) schmückte, die ihr lebhafter Geist jeden Augenblick finde (mehr um dem Gebrauch der Zeit zu gehorchen, als weil sie glaube, dass in ihnen die Schönheit und Stärke des Gesanges bestehe), sondern auch mit jenen anmuthigen Verzierungen, die man nicht niederschreiben könne, und die aus der Schrift nicht einmal erlernt werden könnten. „Während drei hinter einander folgender Jahre, in denen sie im Carneval auftrat, wurde sie mit höchstem Vergnügen gehört, und von allen Anwesenden mit Beifall empfangen." Auch Caccini in der Vorrede zu seiner Euridice[2]) erwähnt die Archilei: er habe

[1]) Vergl. o. pag. 50.

[2]) Vergl. o. pag. 41.

die Absicht gehabt, bei Gelegenheit seiner Vorrede eine Abhandlung über die edle, bessere Gesangskunst an die Leser zu richten, unter Beifügung der von ihm erfundenen neuen Manier von Passagen und Vordopplungen, welche die berühmte Sängerin Vittoria Archilei beim Singen seiner Werke anbringe. Pietro della Valle führt in seiner oberwähnten Schrift[1]) als Beweis, dass die Musik seiner Zeit besser sei als die frühere, die Entwicklung des Sologesangs an; er sagt: vorher habe man weder sinngemäss zu componiren gewusst, noch habe man die entzückenden Künste des Sologesanges und Solospiels gekannt. Früher habe man nur mehrstimmige Madrigale gesungen, jetzt componire man zwar noch manchmal dergleichen aber besser; im Allgemeinen jedoch sei es beliebter, aus dem Kopfe, das Instrument in der Hand, mit Freiheit und Anstand zu singen, als vier oder fünf Sänger am Pult die Köpfe ins Buch stecken zu sehen. Wer habe vor Zeiten auf der Thiorbe, der Harfe, der Violine vermocht, den Feinheiten des Contrapunkts jene tausendfachen Reize der Vorschläge, Triller, Tremoli, Sincopen, das Piano und Forte und ähnliche Galanterien hinzuzufügen? Wer habe früher von grossen Sängern und Sängerinnen gehört? „Und jetzt," fährt er fort, „wie viele haben wir innerhalb weniger Jahre gehört? Wer geräth nicht ausser sich, wenn er die Signora Leonora zur Laute

[1]) Vergl. o. pag. 67.

singen hört? Wer will entscheiden, wer den Vorzug verdient, sie oder ihre Schwester Caterina? Und wer, wie ich, in früheren Jahren ihre schöne Mutter gesehen hat, am Posilippo zur See mit goldener Harfe in der Hand, der wird gestehen, dass auch zu unserer Zeit an jenen Küsten noch Sirenen gefunden werden, aber wohlthuende, geziert mit Schönheit und Tugend, nicht gleich jenen alten, böswillig und mörderisch.“ — Gleich von Anfang an bildet sich so eine zweifache Art von Gesang aus; bei der einen war der Sinn der Worte und eine tiefere Erregung des Gemüths, bei der andern die elementare Klangwirkung und das dadurch hervorgerufene sinnliche Wohlgefallen die Hauptsache.

Schon gleich in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts sind es die Evirati, die ganz besonders als Sänger beliebt sind. Am berühmtesten wurde wohl unter diesen der schon mehrfach erwähnte Vittorio Loreto.[1]) Nach Erythräus ist er zu Spoleto geboren, wirkte bei den Theatervorstellungen zu Florenz als Darsteller der Hauptrollen mit und erreichte darin solchen Beifall, „dass überall, wo die Tonkunst einiger Ehre geniesst, sein Name ruhmvoll

[1]) Vergl. Bolsena, osservazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontifica. Roma 1711, pag. 175; ferner Doni, tratt. della mus. scen. Part I, cap. XVI (Band II der Gesammtwerke); sowie namentlich die Biographie Loretos in der Pinacotheca des Erythräus.

gefeiert wurde". Durch den Cardinal Ludwig Ludovisi kam Loreto nach Rom, wurde (nach Bolsena) 1622 in die päpstliche Capelle aufgenommen. In Rom erwarb er sich im Hause des Cardinals Ludovisi ein bedeutendes Vermögen, das es ihm ermöglichte, solche Feste zu geben, wie ein oben angeführter Brief[1]) des Rossi eines beschreibt. Wie schon erwähnt enthält jener Brief die Beschreibung eines Geburtsfestes der heil. Jungfrau; es heisst daselbst: „die Bewirthung, sowie die Besorgung alles Uebrigen hatte Ritter Loreto übernommen, von dem du weisst, dass er in der Kunst des Gesanges dem Amphyon, dem Orpheus, ja dem Apollo selbst überlegen ist." — Von der Messe, die bei der Gelegenheit aufgeführt wurde, heisst es: „die Trefflichkeit der Composition, die Anmuth der Stimmen, die Kunst des Gesanges war der Art, dass sie nicht nur viele Städter, nicht nur umherwohnende Bauern, sondern selbst die Bäume und Steine hätten herbeiziehen können. — — Obgleich das Kirchlein auf einem steilen Hügel liegt, fehlte es nicht an Zuhörern. Das Mittagsmahl gab Loreto nicht gerade mit sybaritischem Luxus, sondern nach philosophischen Regeln: es fehlte Nichts, Nichts war überflüssig." Das Fest endigte schliesslich mit einer wahren Orgie. — Ueber Loretos Gesang lasse ich Erythräus noch ferner das

[1]) Vergl. o. pag. 66.

Wort. Es handelt sich dabei um eine Aufführung der Magdalena[1]) in der Kapelle der Congegration des Oratorii: „Ich fühlte mich," schreibt Erythäus, „zu einer unglaublichen Bewunderung hingerissen, als er, die Stimme vom tiefsten zum höchsten Tone stufenweise hinauftreibend und sie vom höchsten bis zum tiefsten durch verschiedene Gänge mit unglaublicher Schnelligkeit zurükführend zeigte, dass er dieselbe wie weiches Wachs nach Belieben biegen und beugen könne. Was bedarf es der Worte? Es gab keine Gemüthsbewegung, zu der ich nicht von ihm sozusagen fortgerissen, fortwährend umgestaltet und bewegt wurde. Aber mit welcher Kunst, welcher Schönheit, welcher Lieblichkeit that er dies Alles? Ich wenigstens, wenn ich aller Sänger gedenke, welche ich während meines langen Lebens bis heute gehört habe, bin der Ansicht, dass keiner von denen, welcher sich die gebildeten Griechen und Römer als der ausgezeichnetsten in dieser Beziehung rühmen, so vieles von Natur und Kunst in sich vereinigte, als wir an diesem Einen bewundern. — — Von der Natur und den Vorschriften der besten Lehrer unterrichtet, nimmt er, wenn es gilt, durch den Gesang die Stimme und Rede eines vom Zorn aufgeregten Menschen darzustellen, eine scharfe, erregte, häufig abbrechende Stimme an; ist Mitleid und Trauer wiederzugeben, ist seine Stimme weich, voll,

---

[1]) Vergl. o. pag. 65.

unterbrochen, weinerlich; bei Furcht erscheint sie niedergeschlagen, abgebrochen, gedrückt; ist die Gewaltthätigkeit eines Ergrimmten vorzustellen, concentrirt, heftig, drohend; bei Darstellung des Behangens eines muntern Sinnes weich heiter, sanft, ansprechend; gilt es die Beschwerde eines durch irgend eine Sorge Bedrückten anzudeuten, nimmt er eine gewisse schwere Eintönigkeit an. — Dass er aber im Gesang so weislich jede Gemüthsbewegung darzustellen und wiederzugeben vermag, hat er von der Natur erhalten, woher er denn auch im gewöhnlichen Leben von allen jenen Bewegungen sehr heftig hingerissen wird.“ Erythräus kommt schliesslich ganz in Verlegenheit, was er ihm Gutes wünschen solle; er scheine würdig, sagt er, nicht dem Tode zu unterliegen, „da aber innerhalb dieses so geringen Lebensraumes Niemandem die Unsterblichkeit zu Theil werden kann, so ist wenigstens zu wünschen, dass er das Alter des Musikers Xenophilus erreiche, der bei vollkommener Gesundheit 107 Jahre durchlebte. Oder vielmehr sollte man, da durch seine liebliche Stimme so viele Gemüther erheitert, so viel Sorgen hinweggenommen, so viel Ohren befriedigt worden, von den höhern Mächten erflehen, dass sie ihn jenes glücklichen Looses theilhaftig werden lassen, welches sie, nach Plinius, der Schauspielerin Luceia gewährten; die Dauerhaftig ihrer Stimme soll so gross gewesen sein, dass sie hundert Jahre lang auf der Bühne auftrat.“ —

In welch hohem Grade man sich allgemein für die Gesangskunst interessirte, zeigt eine andere Stelle dieser Biographie. Es heisst daselbst: „In fabelhaften Gedichten wird erzählt, dass die Burg und Mauern Thebens durch die Lyra des Amphyon errichtet worden sei; eine lächerliche Erzählung, wenn sie auf die Steine und Ziegel, aus denen die Mauern bestanden, bezogen wird; wenn man aber unter den Baumaterialien den rohen, manchmal an Stumpfheit unter dem Stein stehenden Geist des Menschen versteht, wird man in dieser artigen Unwahrheit einer anmuthigen Fabel eine kaum minder anmuthige Wahrheit finden: dass wir nämlich durch nichts Anderes, als durch die liebliche Rede eines Einsichtigen aus dem wilden, rohen Leben zur Menschlichkeit gebildet und aufgerichtet worden, oder vielmehr durch die Umarmung gegenseitiger Liebe, die fester ist als jede Mauer, an einen Ort zusammengebracht und umschlossen worden sind. Was geht aber, fragst du, diese Geschichte den Loreto an? Gar viel. Denn hat nicht so Amphyon die zerstreuten und rohen Menschen durch seine Lyra gleichsam wie Steine und Ziegel bearbeitet und geglättet, zur Errichtung der thebaischen Stadt herangezogen, wie jener durch den Gesang seiner durchaus lieblichen Stimme den Willen der Menschen an sich lockt und durch ihr Wohlwollen, was mehr als eine hundertfache Mauer den Menschen zum Schutze dient, sich mit einer Art Wall und Befestigung umgibt? Wie viele

für diese Kunst weniger empfängliche Menschen kenne ich, die bei seinem süssen Gesange bewegt, erweicht und gebeugt werden! Wie viele, die vor übermässiger Lust, als wäre Eine Brust dafür zu eng, sich das Gewand lösten, um ihr gewissermassen einen Ausweg zu verschaffen, und offen gestanden, sie seien nicht fähig, sie zu ertragen! Wie viele Familienväter von hoher Geburt habe ich gesehen, die, wenn sie gehört, dass jener (Loreto) irgendwo singen werde, sofort, aus den fernsten Stadttheilen, ihre Wohnungen verliessen, ihre Angelegenheiten liegen liessen, bei schlechtem Wege, kaltem Sturm und heftigstem Regen herzueilten, Platz auf den Sitzen nahmen und viele Stunden mit Warten verbrachten! Wie viele selbst habe ich gesehen, die wegen dringender Geschäfte zu spät angelangt, nachdem Alles besetzt war, in der dichtesten Menge stehend gedrückt, gestossen, gleich wie von Wogen hin- und hergetrieben, doch durch diese Unbequemlichkeit nicht abgeschreckt wurden, ihn, um dessentwillen sie gekommen, anzuhören! Und selbst diese zu spät Gekommenen klagten beim Weggehen weniger über das Gedränge, als darüber, dass er zu schnell mit Singen aufgehört habe, denn nicht mit gesättigten, sondern mit begehrlicheren Ohren, als sie mitgebracht hatten, kehrten sie nach Hause zurück.“

Damit stimmt auch überein, was Erythräus in einem Briefe[1])

[1]) Epist. ad. div. lib. IV ep. 37.

anlässlich einer Aufführung des oberwähnten [1]) Ignaz Loyola schreibt. Er erzählt darin, dass in die erste Vorstellung, die nur als Probevorstellung vor geladenen Zuhörern gegeben wurde, das Publikum mit Gewalt eingedrungen sei. Gegen 2000 Personen hätten derselben beigewohnt und zu einer 4 Tage später stattfindenden Vorstellung habe sich fast die ganze Stadt herzugedrängt. Da nun die Jesuitenväter eingesehen hätten, dass Fischer, Kneipwirthe etc. sich nicht so gesittet aufführten wie Schüler des Pythagoras oder Bruno — bei der vorgehenden Vorstellung entstand ein solcher Lärm, „dass man nicht mehr hören konnte, als wenn die Vorstellung bei Stadisis, wo der Nil in seinem Sturz die Anwohnenden betäubt, gewesen wäre;“ man hatte auch ganz ungenirt die für die Cardinäle bestimmten Plätze besetzt — so hätten sie nun beschlossen, Vorsichtsmassregeln zu ergreifen: nur einen Eingang zu öffnen, und nur so viel hineinzulassen, als Plätze vorhanden waren. Die Menge habe nun zwar sehr getobt, die Zuhörer drin aber hätten das Werk mit grösstem Stillschweigen sehr aufmerksam angehört und trefflich gefunden. —

Wir haben in dem vorstehenden Abschnitt zu zeigen versucht, wie die neue Musikweise sich alle Gebiete der Tonkunst eroberte; wir sahen, welche Veränderungen die Einführung des melodischen Stiles überall hervorbrachte. Nach-

[1]) Vergl. o. pag. 66.

dem sich die neue Musik zuerst in der Oper manifestirt, hatte sie die Ausbildung des Sologesangs und Solospiels zur Folge. Sie wirkte völlig umgestaltend zunächst im Gebiet der weltlichen Musik, wie wir dies am deutschen Lied zu zeigen versuchten. Aber auch in die Kirche drang der melodische Stil, das Concert; die Kirchenmusik begann nach und nach einen dramatischen Charakter anzunehmen. Als Repräsentanten dieser Entwicklung der einzelnen musikalischen Kunstgebiete lernten wir zunächst Peri und Monteverde kennen; sodann Prätorius, Schein und Ahle; endlich als Einführer der Melodie in die Kirche Viadana. Die Tonkunst ist nunmehr eine Kunst des Individuums geworden, die nicht mehr abhängig ist vom Medium der Kirche. Der Schleier ist in die Lüfte verweht, unter dem auch die Musik des Mittelalters gewissermassen ein traumbefangenes Dasein geführt hatte. Das Subjective hat sich mit voller Macht erhoben. Wir suchten dies nachzuweisen, indem wir schliesslich zeigten, wie sich der Künstler emanzipirte, wie hauptsächlich durch die Ausbildung der Gesangskunst das Interesse für die Tonkunst in hohem Grade erwachte, so dass sie mit der leichteren Zugänglichkeit auch eine grössere Verbreitung fand und nunmehr in der That im Stande war, das Individuum als solches zu interessiren.

Nachdem wir gezeigt haben, wie als Hauptresultat aus dieser Katastase die Melodie hervorging, und wie dieselbe in sämmtlichen musikalischen Kunstgebieten eine Stilveränderung bewirkte, so wird es nun einer näheren Begründung bedürfen, inwiefern dieses Resultat von wirklichem Gewinn war für die weitere Entwicklung der Tonkunst.

Die Einführung der Melodie ist es, die zunächst die Umwandlung des alten Tonsystems herbeiführt. Dadurch nämlich, dass eine Hauptstimme sich als Melodie von den übrigen Stimmen ablöst, treten diese übrigen Stimmen als Akkorde der Begleitung offenbar in eine andere Beziehung zu der Hauptstimme, als dies im System der Polyphonie der Fall war. In der Polyphonie war die Harmonie eine zufällige, gebildet durch Zusammentreffen mehrerer selbständiger Stimmen; hier hingegen gewinnt die Harmonie eine selbständige Bedeutung in ihrer Beziehung zur Melodie.

Wenn im polyphonischen Stil die kanonische Wiederholung gleicher Motive das Bindemittel der Tonsätze war, so wird ein solches nun gefunden in der verwandtschaftlichen Beziehung der einzelnen Akkorde zu einander wie zum tonischen Akkorde. Durch eine derartige Harmonisirung war es nun auch möglich, die Beziehung der Gesammtheit der Töne auf eine bestimmte Tonica deutlicher hervortreten zu lassen und somit überhaupt eine andere Tonalität herbeizuführen. Diese Verwandtschaft der Akkorde

unter einander und zum tonischen Akkord ist im wesentlichen das Stilprincip unserer heutigen Musik, das in derselben mit grosser Consequenz durchgeführt ist. Es mussten aber erst die alten Kirchentonarten, d. h. die alten Tonleitern, welche theils Zwischenstufen zwischen unserm Dur und Moll bildeten, theils, wie die phrygische, den Charakter der Molltonart noch steigerten, beschränkt werden auf unser modernes Dur und Moll. Die Verschiedenheit der alten Tonleitern in Betreff der Tonhöhe, musste ersetzt werden durch Transposition in verschiedene Grundtöne, sowie durch die Möglichkeit von modulatorischen Uebergängen von einer zur anderen Tonart. Schon bei Monteverde[1]) beginnt die Umgestaltung und Verschmelzung der dorischen, äolischen und phrygischen Kirchentonart in unsere moderne Molltonart; vollständig vollzogen wurde sie im Laufe des XVII. Jahrhunderts. Man sieht, wie die Melodie also völlig umgestaltend auf den ganzen Musikorganismus einwirkt, indem sie das alte Tonsystem geradezu unmöglich macht und dasselbe in einer Weise umbildet, dass der Tonkünstler nun ein Material vorfindet, in welchem er die individuelle Empfindung zu lebendigem Ausdrucke gelangen lassen kann.

---

[1]) Fétis nennt Monteverde „den Schöpfer der neuern Tonalität"; begründet ist jedoch die neue Tonalität bereits durch die ersten Versuche in der Monodie.

Den hohen Werth der Melodie hat auch Schopenhauer erkannt,[1]) wenn er dieselbe geradezu den Kern der Musik nennt, „zu welchem die Harmonie sich verhält, wie zum Braten die Sauce," wie er sich allerdings etwas drastisch ausdrückt.

Wie schon oben gesagt wurde, ist es die Melodie, in der sich die Subjectivität des Künstlers ausspricht; in der Herausbildung der Melodie zeigt sich daher recht deutlich der Einfluss der Renaissance, deren Grundzug eben die Befreiung des Individuums bildet. Im protestantischen Kirchenlied hatte sich zwar schon früher der Einfluss der Melodie geltend gemacht, indem dieselbe eine Vereinfachung des ganzen harmonischen Apparates hervorrief, und zwar geschah dies aus praktischen Gründen, der leichteren Singbarkeit halber.[2]) So findet sich denn schon in den Kirchenliedern des XVI. Jahrhunderts das heutige Dur in der jonischen Kirchentonart ziemlich correkt entwickelt. Es hängt dies jedoch damit zusammen, dass die Kirchenlieder sich zum grössten Theil an bereits vorhandene Volksmelodien anlehnten; nun ist es aber Thatsache, dass die Melodien der nördlichen Völker, hauptsächlich der germanischen und keltischen Stämme viel leichter zu harmonisiren sind und also ein festeres Gefühl für Tonalität besitzen, als die

---

[1] Parerga und Paralip. II. Cap. XIX § 223.

[2]) Vergl. o. pag. 14.

der südlichen Völker.[1]) So mächtig nun auch die Wirkung des protestantischen Chorals auf die Gemüther der Zeitgenossen war, so hätte diese Art von Musik doch nie die Umgestaltung der ganzen Tonkunst zur Folge gehabt, da ihr Wirkungskreis von vorneherein ein zu beschränkter war; die italienische Musikweise hingegen hatte den Vortheil, dass sie sofort in der Oper eine mächtige Verbündete fand. Mit vollem Rechte wird man daher behaupten können, dass unsere moderne Musik geradezu aus dem Geist der Renaissance herausgeboren ist.

War ja doch der neue Musikstil schon in der Absicht geschaffen worden, durch denselben eine Wirkung zu erzielen, wie sie die Musik der Hellenen gehabt hatte. An ein Wiederauffinden und Wiedereinführen der griechischen Musik dachte man wohl im Ernste nicht; wie wir sahen, war es ja auch durchaus nicht mit dem musikalischen Drama auf eine Imitation der griechischen Tragödie abgesehen; man denke nur an die Behandlung der antiken Fabel in der Euridice,[2]) und man wird zugeben müssen, dass man es mit einer ganz modernen Schöpfung zu thun hat, mit einer Schöpfung die durchaus nicht aus dem Geist des Tragischen hervorgegangen, sondern in welcher überall ein lebensfroher Optimismus sich ausspricht. Das Einzige,

[1]) Vergl. hiezu Fétis, Biographie universelle des musiciens. T. I, pag. 126.

[2]) Vergl. o. pag. 53, 54.

was vielleicht unmittelbar der Technik der Alten entlehnt wurde, war, dass der Vorhang bei Eröffnung der Vorstellung nicht aufgezogen, sondern heruntergelassen wurde!

Wenn man noch weiter gehen wollte, so wäre es ein Leichtes zu zeigen, wie die Renaissance, als diejenige Periode betrachtet, in der die Malerei die übrigen Künste dominirte, auf ihre durchgeistigte Farbenpracht auch die Tonkunst übertrug; wir sahen, wie bei Monteverde bereits die Klangfarbe der einzelnen Instrumente künstlerisch verwendet wurde (s. o. pag. 58). Ebenso war durch die beabsichtigte Imitation der Rede durch Gesang schon der erste Schritt zur Tonmalerei gethan. Dieses Kunstmittel, dessen Benennung schon eine höchst bedenkliche Verbindung zweier Künste ausspricht, wurde jedoch erst später eigentlich cultivirt, und zwar vorwiegend unter dem Einfluss des Rococo.

Die ersten Förderer der neuen Kunst waren durchweg Kinder der Renaissance; wie wir sahen, zum grössten Theil Laien. Es liegt in dieser Erscheinung, der wir in der Kunstgeschichte nicht allzuoft begegnen, für Manchen etwas Bedenkliches. Doch ist dabei nicht zu vergessen, dass es hier zunächt auf eine Reaction ankam, gleichviel von wem sie ausging. Das Bedürfniss nach einer neuen Musik war so mächtig erwacht, der Dilettant wollte eben einmal Nichts mehr wissen von der alten Kunst der Contrapunktisten, und so erzwang sich denn dieses Bedürfniss eine

neue Kunst. Für uns ist es ganz gleichgültig, welcher Art dieses Bedürfniss war; ob ästhetisch oder nicht, an der Thatsache ändert das nichts. Von den Künstlern konnte man nicht erwarten, dass sie den ersten Schritt thun würden; ihre corporative Stellung hinderte sie daran und so musste der erste Anstoss von Laien ausgehen.

Natürlicherweise müssen wir die ersten Erzeugnisse der neuen Kunst arm finden, da sie ja durchaus unter dem Einfluss von bewussten Reflexionen entstanden sind und überall das Absichtliche und Gesetzmässige zeigen. Die Musik war in denselben bloss dazu da, das Formenwesen der Erscheinung nachzuahmen und durch dieses Spiel eine äusserliche Ergötzung zu erregen. Doch ist ja das nicht das letzte Wort der Musik; sie bleibt nicht in diesen Aeusserlichkeiten befangen. Schon die ersten Förderer der neuen Tonkunst hatten erkannt, wie weit sie hinter dem ihnen vorleuchtenden Ideale zurückblieben. Peri spricht dies ganz deutlich aus in der Vorrede zu seiner Euridice (s. o. pag. 51), wo er am Schlusse sagt: „Mi parrà d'aver fatto assai, avendo aperta la strada al valor altrui, di camminare per le mie orme alla gloria, dove a me non è dato di poter pervenire.“ In ihrer weiteren Entwicklung ringt die Tonkunst immer mehr ihrer idealen Bestimmung entgegen, ein Weltspiegel zu sein, der uns die Dinge in ihrem wahren Wesen zeigt und uns so den geheimsten Sinn derselben aufschliesst.

Die Umgestaltung, die sich unter dem Einflusse der Renaissance vollzogen hat, trennt unsere ganze Musik in eine alte und neue. In der alten hatte sich der ganze Geistesinhalt des Mittelalters ausgesprochen, von der neuen gilt Schopenhauers Definition: „Musik ist überhaupt die Melodie, zu der die Welt der Text ist.“

3 0112 062274342